Índice

Editorial 05

Entrevista a Harald Szeemann 06
Jorge Luis Marzo

La Cultura como experiencia 14
Santiago Eraso Beloki

Del Arte de la paella y de la Bienal (de Valencia) 19
Domingo Mestre

Asuntos Internos. La Cultura como cortina de humo II 26
Isaías Griñolo Padilla

El mundo marea 40
Pollo&Berta

La obsolescencia del modelo 42
José Carlos Carretón Crespo

Bienvenido al programa de entrenamiento "Espíritu 92" 45
Zemos´98

Hacia la cultura en Sevilla, citymarketing mediante: inputs del turismo en la cultura de la ciudad de Sevilla 47
Francisco Aix Gracia

Entre-textos 49
Julián Ruesga Bono

El cuestionario 60

Las respuestas 62

Somos...

Edita
arte/facto c.c.c.
BNV Producciones

Dirección
Julián Ruesga Bono
BNV Producciones

Diseño/maquetación
Manolo García

Imágenes
Isaías Griñolo Padilla

Mesa de Redacción
Miguel Benlloch
Ramón Castillo
Pedro G. Romero
Mac de Paz
Alicia Pinteño
Esther Regueira
Julián Ruesga Bono
Joaquín Vázquez

Correspondencia
Apartado de Correos 4011
E-41080 Sevilla

revista@parabolica.org

website
www.parabolica.org
www.parabolica.net

Depósito Legal
SE-1621-02

Colaboran en este número
Francisco Aix Gracia
arte/facto c.c.c.
Javier Ávila
Mª Paz Balibrea
Santiago Barber
Pep Benlloch
BNV Producciones
Brumaria
José Carlos Carretón Crespo
Jesús Carrillo
Santiago Cirugeda
Catherine David
José Díaz Cuyás
Juan Bosco Díaz de Urmeneta
Nuria Enguita Mayo
Santiago Eraso Beloki
Miren Eraso Iturrioz
Sonia Ferrer
Pedro G. Romero
Adolfo García
Daniel García Andújar
Marta Gili
David Gómez
Isaías Griñolo Padilla
Arantxa Irastorza
José Lebrero Stals
Salud López
Alberto López Cuenca
Rogelio López Cuenca
Bartomeu Marí
Jorge Luis Marzo
Domingo Mestre
Carlos Miranda
Ángela Molina
Patricia Molins
Carme Ortiz
Jesús Palomino
José Miguel Pereñíguez
Ángel Luis Pérez Villén
Alejandro del Pino Velasco
Pollo y Berta
Mª Inés Rodríguez
Juan Antonio Rodríguez Tous
José Carlos Roldán
Yolanda Romero
Julián Ruesga Bono
José Ignacio Sánchez Rico
Gabriel Villota Toyos
Zemos´98

Número monográfico sobre políticas culturales. Coeditado por: ARTE/FACTO C.C.C.

Editorial

CULTURA Y OCIO

El 75% del presupuesto procede de capital público

La Fundación Biacs ha solicitado un crédito de 600.000 euros

La aparición de la BIACS como un proyecto ajeno al entramado cultural de la ciudad, con una fórmula caduca, cara y empobrecedora del desarrollo de los lenguajes contemporáneos, nos anima a suscitar un debate que cuestione las dinámicas que producen y acarrean estos eventos y abra un espacio de reflexión en torno a las políticas culturales que los generan.

La ausencia de debates públicos en torno a las políticas culturales viene siendo una constante en la comunidad cultural, habituada a la falta de dinámicas críticas promovidas por las instituciones culturales públicas. Tampoco ha sido una práctica usual de los agentes culturales independientes. Normalmente la crítica queda reducida al comentario ocasional y aislado y por tanto desarticulado y sin ningún tipo de interacción con la sociedad.

arte/facto y BNV Producciones nos proponemos, con la coedición de este número especial de la revista *Parabólica*, plantear un debate en torno a la BIACS, contando con personas y colectivos que nos parecen significativos por sus actuaciones y que nos interesan especialmente por su opinión y posicionamiento con respecto a la cultura. Personas y colectivos caracterizados por una concepción del arte que tiene más que ver con la generación de pensamiento y sus implicaciones sociales, que con la "desartizada" y vacía feria de vanidades que caracteriza a fenómenos para-artísticos como la BIACS.

En este número hemos dado cabida a otras voces. Son voces, individuales o colectivas, que trabajan desde instituciones o de forma independiente, pero todas ellas con un posicionamiento crítico. Les propusimos responder un cuestionario, más bien un listado de preguntas que agilizara la respuesta, en torno al modelo de cultura que subyace en los textos programáticos del evento y que junto a la información y declaraciones aparecidas en prensa parecen presagiar lo que será la BIACS. Este cuestionario se envió a estas personas y colectivos y lo que publicamos son sus respuestas.

Nuestra intención es que la realización de este número y el debate que propone signifique una aportación a la normalización del debate frente a las prácticas democráticas en la gestión de lo público. Sirva para abrir nuevas vías de comunicación y reflexión con las instituciones y fortalezca el interesante entramado de personas y nuevas situaciones que se han ido desarrollando en nuestra ciudad en los últimos años y que hace posible, fundamentalmente y entre otras muchas cosas, la red de acciones y opiniones que el número de *Parabólica* que tienes en tus manos presenta.

Entrevista a Harald Szeemann

Por Jorge Luis Marzo
Crítico de arte y comisario independiente
Entrevista grabada el 21 de mayo de 2004

El siguiente texto forma parte de una investigación más amplia sobre la política artística acometida en el extranjero por el gobierno español en la legislatura 2000-2004. Algunas referencias que aparecen a continuación quedan mejor enmarcadas en el contexto general de ese estudio.[1]

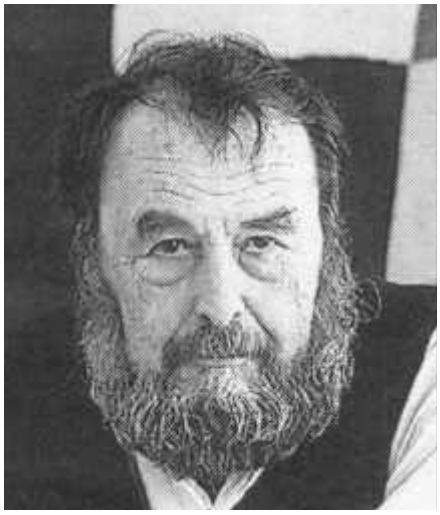
Jorge Luis Marzo- Usted ha comisariado la exposición de arte contemporáneo español más importante del programa de promoción cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, *The Real Royal Trip*, en Nueva York en el 2003. ¿Cuál es el sentido de realizar una exposición nacional hoy en día, cuando usted mismo defiende la importancia de la hibridación?

Harald Szeemann- Todo el mundo quiere ser reconocido globalmente, pero si no estás arraigado no eres absolutamente nada. Cuando hice la exposición para el Ministerio [*The Real Royal Trip*], pensé en escribir un segundo texto, porque para Nueva York [PS1/MOMA] no sabía demasiado bien qué era lo que la gente iba a escribir. Todos los comisarios superficiales dicen que ya no está de moda hacer exposiciones nacionales sobre países, lo que no es verdad. A mí no me importa si es nacional o no. Mejor incluso si lo puedes hacer con un arte nacional. Es extraño; en los años 70, cuando no había tanto dinero para exposiciones, había exposiciones con siete artistas islandeses, cinco suecos, siete daneses, etc., pero se convirtió en algo un poco vacío. Aprendí mucho de exposiciones que hice, como *Visionary Switzerland*, que estuvo también en el Reina Sofía, o *Austria im Rosennetz*. Hay algo de especial en sacar de un país lo que uno siente como "su momento". He hecho un montón de exposiciones en España, conocía muchos de los artistas jóvenes pero no sentí hasta ahora que también parte de esta última generación puede ser subversiva. El año pasado hice una exposición sobre artistas balcánicos, *Blood and Honey. Future is at Balkans*. Para mí fue muy saludable porque me sentía como en los años 60, cuando las principales informaciones venían a través de los artistas y estos sentían que hacían lo que tenían que hacer. Creo que cuando los artistas más jóvenes comienzan de nuevo a repensar su propia historia e intentan visualizarla con un determinado tipo de energía, como cuando Fernando [Sánchez Castillo] hizo la pieza sobre Franco, en ese momento para mí se hace muy interesante el arte nacional. Se trataba realmente del momento. Si me hubieran pedido hace diez años hacer una exposición como esa, quizás no hubiera sido el momento, pero ahora creo que se ha alcanzado con estos artistas jóvenes. Para mí estaba bien. Lo intenté también en la bienal de Venecia. Todos se quejaban de que no había artistas españoles, pero mostré a Antoni Abad, a Eulàlia Valldosera, a Santiago Sierra, a Cristina García Rodero, etc., porque pensé que había una nueva intensidad que me

gustaba. Y desde luego, ello se produjo a través de Christian [Domínguez, asesor del Ministerio de AAEE para la promoción de arte en el extranjero], quien había trabajado en mi equipo a principios de los años noventa. Es muy extraño para mí, porque yo siempre soy el mismo, un comisario independiente, pero todos los que han sido mis chicos han acabado en jerarquías muy altas. Pidu Roosek (¿) se convirtió en mi director en la Exposición Nacional de Suiza; Christian [Domínguez] fue mi mentor en la exposición de Nueva York [*The Real Royal Trip*]. Creo que si un país tiene un puñado de artistas, y aparece un comisario como yo, a quien no le gusta solamente hacer exposiciones sino adoptar otro tipo de espíritu, entonces estoy contento de que algo así se lleve a cabo.

Pregunta- Es curioso que en 1951, el entonces Ministro de Cultura, Joaquín Ruiz Giménez, expresara casi con los mismos términos que usted lo que debía ser la figura del artista español en términos de una política de promoción artística en el extranjero: "fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, pero no desviar a los artistas de las corrientes universales del arte".

Usted debe ser consciente de que el gobierno español ha intentado promover la producción nacional de una manera que pueda vincularse a la tradición renacentista y barroca española. SEACEX [Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores], por ejemplo, ha organizado una enorme cantidad de exposiciones sobre la



España imperial. Y da la casualidad que la principal exposición organizada por ellos de arte español contemporáneo ha sido *The Real Royal Trip*. El propio título hace referencia al cuarto viaje de Colón. ¿No es una conexión interesante?

HS- Bueno, pero como digo es muy extraño, porque no me enseñaron el catálogo antes de que saliera. Yo siempre digo respecto a este viaje que Colón llevó la sífilis, el catolicismo, el esclavismo y un montón de cosas malas, y yo llevo artistas. Por eso llamé a la exposición "real". Intenté jugar con ello. Sí, claro, la gente pensaría que estaba trabajando para el Ministerio de Asuntos Exteriores. Pero yo hice la exposición porque pensé que era el momento correcto de hacerla con esta constelación de artistas, y al mismo tiempo me tomé una distancia porque me estaba yo mismo comparando a Cristóbal Colón. Pero no llevando sífilis, sino artistas.

Pregunta- En la nota de prensa del PS1 de la exposición, usted escribía que la muestra se trataba de una "celebración del arte, del placer y de la aventura". ¿Podría ampliar más esa definición de la actual generación española?

HS- Yo empecé a interesarme en arte cuando vi la obra de Leger. Estuve casado durante 16 años con una mujer francesa a quien no le gustaba Leger porque no era aceptable estéticamente. A los franceses nunca les ha gustado el expresionismo alemán, pero eso cambia cuando Foucault y demás comienzan a aceptar a Beckman, por ejemplo. Había que romper esa clase de estética nacional. Hay que vivir este tipo de aventura, de aproximación hedonista a la intuición. Ésta es de nuevo una forma individual de vivir tu vida. Uno debe vivir la vida basándose siempre en encuentros. Esto puede ser anacrónico, pero quizás lo anacrónico es una aventura.

Pregunta- ¿No es el barroco una mezcla de anacronismo y de gravedad? Por ejemplo, veo el título que le pone a la exposición que está a punto de inaugurar en la Fundació Miró, *El fracaso de la belleza. La belleza del fracaso*.

HS- ¿Por qué no? Siempre he buscado este tipo de cosas. Puedes ver una doble, triple, cuádruple forma de leer eso. Porque cuando no estás ligado a la propiedad en nuestra sociedad, cuando no haces colección, cuando tu medio es la exposición, con un espacio y un presupuesto dados, en ese momento siempre toda exposición se convierte en una aventura. Y claro, en este caso, en el marco del FÓRUM 2004, que es una esperanza de que la ciudad tras las Olimpiadas se convierta en un nuevo evento,

esta exposición quiere mostrar las ambigüedades de la sociedad. Se trata de cuestionar de nuevo este tipo de historia del arte que todo el mundo cree que es un capital dado. Tenemos la primera revolución con los tres gestos iniciales: Malevitch, Kandinsky, etc... Y después Duchamp y demás. La intuición de Beuys cuando trabajaba con la grasa… Es esta forma energética que creo que hay que mirar como una señal de energía positiva. Aprendimos mucho de todo ello. Los mejores dadaístas no hicieron arte. Tenían un verdadero sentido espiritual de la aventura: Hugo Ball, etc.

Pregunta- Corríjame si interpreto que su visión del artista es la de un bufón, siempre cerca del poder pero al que se le permite decir lo que quiera…

HS- Desde luego… porque está solo, puede. El arte debe ser un "comentario", de otra manera es propaganda. Volviendo al arte que se hizo aquí bajo Franco, aquellos artistas no hicieron "comentarios".

Pregunta- Tampoco podían…

HS- Hablaban de oportunidades de lo que fuera, pero no eran artistas comentaristas… Y creo que eso es un criterio antes de la composición y todo eso. Hoy es mucho más sobre si quedan fuera, las ferias, el mercado. Si el artista se inicia en la creatividad, entonces se convierte en producción. Para mí eso ya es un inicio.

Pregunta- Usted habla de que la utopía ya sólo debe ser individual… ¿Debemos pues volver a Jackson Pollock?

HS- Él luchó realmente en contra de esa manera expresiva. En realidad, sus *drippings*, que la mayoría de la gente los ve como lo más salvaje de su arte, yo lo veo como la parte más conceptual. Eso fue importante para nosotros porque anunciaba una nueva calidad en el arte, porque se trataba de grandes formatos, y todas las obras eran intensas. En aquellos años, los EE.UU. era la tierra de las posibilidades ilimitadas, el descubrimiento del oeste en el cine, todo aquello.

Pregunta- Sí, pero en España se sigue jugando la baza de buscar artistas que sigan representando esa figura. Durante los años 80 era clarísima la apuesta estatal por pintores que representaran esa horma (Barceló, Sicilia, Broto, etc.).

HS- Bueno, a lo mejor tiene que ver con lo que los críticos a la política institucional del Reina Sofía dicen: está todavía demasiado vinculada hacia el Oeste. Cuando me encontré a Bonet [Juan Manuel, exdirector del Reina Sofía] en Polonia, mientras preparaba una exposición, me dijo "deberías hacer de nuevo una exposición para el Reina Sofía". De acuerdo, era un placer volver a hacer algo después de tantos años. Y le dije, ahora deberías volver la mirada hacia el Este. Incluso fijamos las fechas. Ahora no sé si el nuevo director la quiere o no. Me preguntó si tenía un título ya. Y le dije: *Uralia*. Nada tiene que ver con hacer política cultural sino con indicar nuevas direcciones.

Pregunta- Volvamos a la política cultural española. Le hablaba de esos personajes que le citaba. Miguel Ángel Cortés es una figura capital para entender la política de los últimos años. ¿Es usted consciente del escrito de la ministra de Cultura, Pilar del Castillo, que dice "El sujeto moderno debe enfrentarse, en la escuela y en la universidad, a poderosas fuerzas opuestas que hoy promueven, dentro también del sistema educativo, los antivalores del relativismo, el multiculturalismo y el dogmatismo identitario. La cuestión es que la referencia al sujeto de la modernidad fundamenta un proyecto educativo; el relativismo y el multiculturalismo, no." Pero después, por otro lado, contratan a gente como usted, que parece tener ideas muy contrarias, para que muestre una visión muy distinta de lo que se promueve dentro del país. ¿Cómo se siente frente a eso?

HS- Siempre se trata de palabras.

Pregunta- Y de las políticas que hay detrás de ellas…

HS- Y al cabo de cinco años, dicen cosas distintas. La gente es elegida, y dicen tonterías sobre lo que sea… Lo principal es que uno haga lo que tiene que hacer. Por ejemplo, yo no sé si esta exposición [*El fracaso de la belleza. La belleza del fracaso*, Fundació Miró, mayo 2004] sirve al FÓRUM 2004, pero la Fundació Miró me llamó porque podía ser una contribución interesante. Si eso contradice al FÓRUM no lo sé.

Pregunta- En todo caso, lo que decía es que usted aboga por las contradicciones. Es uno de los fundamentos de sus trabajos. Y lo que expresa el Ministerio de Cultura no va por esos derroteros.

HS- Yo no quiero hacer sólo exposiciones. Quiero exponer también obras temporales. Eso nada tiene que ver con política. Cuando al principio se me pedía que hiciera cosas en España, claro, era parte de una línea de política cultural, pero al mismo tiempo querían crear un clima, y si viene alguien de fuera es más fácil. Hice Cy Twombly, Delacroix, Beuys, etc. Claro que soy una figura que forma parte del juego, pero al mismo tiempo tengo la ilusión de poder dar una dimensión a estos sitios. Si trabajas con artistas individuales tienes que transmitirles que has entendido su trabajo a través del espacio que le das. Es tu interpretación del espacio en el que su trabajo va a respirar. Eso es muy importante y nada tiene que ver con la política.

Pregunta- ¿Es usted consciente de que mientras se incrementa el presupuesto de promoción de arte en el exterior, a través de la SEACEX, disminuye proporcionalmente el dedicado a la ayuda a la producción interior? ¿No es esa contradicción muy grave?

HS- Para mí la pregunta fundamental era: ¿puedo hacer una buena exposición con lo que está pasando en España? ¿Puedo juntar a estos 20 artistas de una manera decente incluso en un mal edificio como el PS1? Yo sabía que para los artistas esta exposición era muy importante, y me dieron la oportunidad de hacerla.

Pregunta- Pero, ¿cómo ve que no haya ayuda y promoción a los jóvenes artistas nacionales, y por otro se invierta tanto dinero [1 millón de euros] en una exposición en Nueva York?

HS- Eso no es del todo cierto. Si no hubiera nada, vale, pero está el mercado, está ARCO. España es un país dinámico. El verdadero cambio en España estuvo en la triada de 1992: la Expo de Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona y la capitalidad cultural en Madrid. Que un país pudiera hacer eso con sus propias energías es estupendo. Posteriormente, desde luego, todo ello se paró. Está muy claro. Siempre decimos en Suiza que incluso si no hay mucho dinero -porque el Estado no da nada- entonces la política cultural está ligada a la [inaudible]. Aquí, desde luego, no era de la misma manera. En Suiza, la ciudad o la región da dinero sólo si la necesidad es expresada por la gente. Así que tenemos una ciudad pequeña y alrededor tienes a un grupo de amigos del arte y alrededor de estos están los artistas, y les compran. Está bien arraigado. Puedes ir de ciudad en ciudad, que están a diez minutos entre ellas por tren, y siempre tienes una kunsthalle. Hay una estructura que nació desde el suelo.

Pregunta- Desde luego, en España también hay una estructura de museos, pero definitivamente sus políticas no responden a las necesidades expresadas por los artistas. Además estos museos sólo promueven, no ayudan a la producción.

HS- Sí, pero al principio fue más bien algo impuesto. En Vigo, estuve con Carlota [Álvarez Basso] y está haciendo un gran trabajo. Después de un tiempo, ya no tiene que ser una estructura centralizada sino que debe adecuarse a las circunstancias locales y a la gente con entusiasmo. Creo que eso es así un poco todavía. Por ejemplo, el famoso caso Bilbao [Museo Guggenheim] fue un poco una protesta porque Madrid tenía un museo, Barcelona tenía otro. El ministro de Cultura de Vitoria [Gobierno Vasco] incluso fue a Zurich para preguntarme qué pensaba, y le dije: "Vas a invertir 200 millones. Y si te dejan ver la colección, lo que vas a ver de [Jim] Dine, de [Sol] Lewitt, de [Joseph] Beuys son obras muy mediocres, e incluso horribles. Los [Gerhard] Richter no son buenos, el [Daniel] Buren se hizo de manera muy rápida… en este punto puedes hacer tus comentarios críticos en el ámbito de la política cultural. Pero creo que si sientes que si incluso el Ministerio lo hace con amor, las cosas pueden cambiar. La recepción en el arte es algo complejo. Un día, un tipo quería firmar un contrato para que le hiciera una exposición, pero me ponía una cláusula: debes garantizarme que la vida del 20% de la gente que salga de la exposición haya cambiado. Hoy la gente me dice lo interesantes que eran las exposiciones que hice en los años 60. Me gusta eso. Pones una bomba y después…

ves hoy Documenta 5 y todo el mundo dice que ha sido la mejor, y ¡tenías que haber visto lo que se dijo cuando tuvo lugar! Tienes que utilizar el medio no sólo para confirmar o para comentar sino para dejar una interpretación. Creo que lo que se hizo en aquel momento era muy ecléctico.

Pregunta- Sobre la exposición *The Real Royal Trip* no salieron muchas noticias en la prensa neoyorquina. Hubieron muchas más en España sobre la muestra en el PS1 que allí mismo. ¿Se puede deducir algo de esto, respecto a los objetivos del Ministerio al crear esta exposición?

HS- No vi la prensa. Nueva York es muy chovinista, y hasta cierto punto Nueva York ya no es tan interesante. Es un lugar donde se hace arte, hay muy buenas becas. El problema era que el PS1 es una fórmula que nació fuera del *feeling* de las galerías. Se convirtió con el tiempo en un lugar para que los especialistas hablaran. ¡Son aulas! En Nueva York tienes ahora kunsthalles en galerías privadas, pero siempre con la restricción de que tengas un montón de exposiciones. Entonces tienes tres piezas que son buenas, y los artistas están tentados en llenarlas y producir demasiado. El PS1 siempre tuvo esta idea de la kunsthalle, que es independiente. Exhiben muchas cosas en el PS1 y muchas de ellas pasan porque se encuentra el dinero, como en el caso de mi exposición. Al mismo tiempo, coincidió que desde hacía mucho tiempo querían una exposición mía y por otro lado se dio el apoyo financiero del Ministerio [de Asuntos Exteriores Español]. Hace unos días vi a Jaffa, el artista, y me dijo que había sido una exposición muy buena. Exposiciones europeas como esa, concentradas, es

percibida como una intrusión en los Estados Unidos. Para mí es más importante dar cabida a todos estos artistas emergentes.

Pregunta- No deja ser interesante que el presidente Aznar fuera a refrendar la política de Bush en Irak en mayo del 2003, y que hiciera campaña pro-israelí en Washington en esos mismos días. Allí presentó una gran exposición sobre la cultura judía en España [*Sepharad*]. Y entonces en octubre, el día de la hispanidad, se presenta la exposición del PS1 y se inaugura el Instituto Cervantes de Nueva York con la presencia del Príncipe Felipe. Miguel Ángel Cortés, poco antes, había indicado la absoluta voluntad del gobierno en favorecer las relaciones culturales con los Estados Unidos en el marco de la SEACEX. ¿Cómo lo ve? ¿Sintió algún tipo de utilización institucional?

HS- No. La idea inicial nació de Christian [Domínguez] que quería hacer algo para el lugar en el que trabajaba [asesor artístico del Ministerio de Asuntos Exteriores] y por los jóvenes artistas españoles. Antes no habían hecho nada como eso. Y fue él en realidad quien me pidió que la hiciera. Hay una diferencia pues. Y dos meses después tuve una comida en Madrid con Miguel Ángel Cortés y eso fue todo. Pero fue Christian quien me lo pidió. Uno siempre es utilizado, si te refieres a eso.

Pregunta- ¿Y usted fue consciente de ello?

HS- Tan pronto como uno está convencido de que de todo este material, obras de arte y artistas, se puede hacer una exposición, que también es para uno mismo, entonces se produce este diálogo entre uno y los artistas. Si esto es utilizado por alguien, pues bueno. Todo el mundo puede utilizarlo. Los artistas, por ejemplo, porque pueden conseguir una exposición individual en Nueva York. Es muy importante negar la continuidad de la propiedad. Uno debe decir que es temporal. En ese momento, se rompe el poder de una cosa así, porque si no te conviertes en un político. Y eso siempre lo rechazo.

Pregunta- Pero esto siempre conlleva unas grandes paradojas. Por ejemplo, Santiago Sierra es financiado por el gobierno para hacer una crítica a las políticas inmigratorias, mientras en el interior del país esas políticas son las que se están llevando a cabo. En paralelo, mientras las ayudas a la producción cultural en el interior del país se recortan cada vez más, el Ministerio de AAEE pone un millón de euros en una exposición promocional del arte español. Creo que es importante ser consciente de esto. Cierto que una exposición tiene una vida en sí misma, pero las condiciones de producción también vinculan una exposición a su contexto.

HS- Por ejemplo, la constitución suiza se hizo en 1848 y la primera reunión con los representantes de la comunidad cultural la hicimos ya hace algunos años. De un lado, estaban tentados de hacer lo mismo que en Austria cuando allí habían nombrado comisarios nacionales para las promociones de grandes ideas y en lo posible confirmadas en el exterior. Yo propuse que deberíamos de cambiar la constitución, y ayudar en un contexto en el que tenemos cuatro idiomas, reafirmar el intercambio cultural interno, ayudar a las minorías. Habría que ponerlo en la constitución, pero al mismo tiempo esto también llevaba a hacer cosas "grandiosas". Lo que en alemán se llama "gross art", arte grandioso, algo que no gusta a mucha gente. Si vamos por un arte menos grandioso, entonces tienes una mayoría que te respalda, obediente. Y entonces dijeron, "no podemos hacer esto en Suiza, tener este tipo de promoción estatal", como en Austria. El Ministerio de Cultura de Austria vio el pabellón suizo de Sevilla [en la Expo de 1992], que estaba siendo muy criticado en Suiza, y vio mi exposición *Suiza Visionaria*, y entonces tuvo la idea de pedirme si podía hacer una cosa semejante en Austria. Yo siempre he dicho que se puede hacer eso en tres países. Pero no se puede hacer "Alemania visionaria" porque sería una historia del horror. No se puede hacer "España visionaria". No se puede hacer "Francia visionaria", la "grandeur" y toda esa mierda, ni tampoco se puede hacer en Holanda. Pero se

puede hacer por países pequeños y complejos como Suiza, Austria y Bélgica. Austria aún está un poco por detrás de Suiza. A los belgas les gusta este tipo de exposiciones.

Pregunta- No estoy muy seguro de saber a dónde quiere ir a parar…

HS- Uno necesita aventura para sí mismo. Hay unos postulados que te llegan a ti, y en ti mismo se convierten en un eco que es

fuerte. Nunca me sentí usado por el Ministerio de Cultura austriaco, nunca.

Pregunta- Creo que no se trata tanto de ser utilizado o no, sino de la conciencia de tan grandes contradicciones.

HS- Siempre existen estas contradicciones. Es por eso que utilizo el término "visionario", porque la fantasía ayuda mucho.

Pregunta- Usted está trabajando para la Bienal de Sevilla, cuya principal fuente energética es la galerista Juana de Aizpuru.

HS- Sin ella, no hay Bienal de Sevilla en absoluto.

Pregunta- En una entrevista que usted concedió recientemente a *El País*, apuntaba que sólo cogería a dos o tres artistas de esa galería, subrayando su carácter neutral respecto a la galería, pero la cuestión no es esa, sino que Aizpuru representa en buena parte los intereses estatales en el mercado del arte. Y hablamos de una bienal con todos los ribetes de ser un evento público, aunque haya una fuerte inversión privada.

HS- Tengo que manifestar claramente que en la exposición *The Real Royal Trip* había muchos artistas de su galería porque ella tiene buenos artistas. Al mismo tiempo, en Sevilla, uno debe encontrar artistas que respondan al pobre espacio de la Cartuja, con sus capillas, claustros, fuentes, etc. Se trata de cambiarlo completamente. Hay un montón de pasillos y eso es difícil, pues se trata de adaptar un espacio que nunca ha sido utilizado. Tienes que evaluar quién puede hacerlo. Por ejemplo, me gustaría exponer de nuevo a Eulàlia Valldosera, pero no hay ningún espacio para las proyecciones que ella había pedido. Tienes que encontrar un equilibrio. Y claro, se trata de una situación muy ambigua y he de decir que ella no está presionando en absoluto. Ella me escribió diciendo que incluso si ella proponía a alguien yo no estaba obligado a escoger a nadie. Al mismo tiempo, es un poco como los inicios de ARCO. Sin su energía, no habría ningún ARCO. Sin la energía de Carmen Giménez, no habría Reina Sofía, que se convirtieron en instrumentos no dependientes solamente al servicio de algo más. Quizás la próxima Bienal de Sevilla ya se haya convertido en una tradición. La Bienal ocurrirá en Andalucía. El título lo cogí de Camarón de la Isla, porque tenía que mostrarles que su tradición viene más del flamenco que de las artes visuales.

Pregunta- Quizás sabrá de las polémicas surgidas con Bienales como la de Valencia, comisariada por Achille Bonito Oliva. Porque, ¿cuánto va a costar la Bienal de Sevilla?

HS- Bueno, al principio ella [Juana de Aizpuru] pensó en una bienal de escultura, pero eso vale mucho dinero. Es imposible. Ahora nos movemos en un poco más de un millón de euros.

Pregunta- Volvemos al mismo tema. Cuando no hay presupuestos de política cultural interna, nos gastamos ese dinero en una bienal.

HS- Pero, ¿no tenéis fundaciones y cosas así?

Pregunta- En todo caso, no hay una estructura sólida para ayudar a los artistas. No hay estructura de ningún tipo. Mire lo que ocurre con el INJUVE [Instituto de la Juventud] que están a un paso de cerrarlo. Ese era un lugar de cierta ayuda a los jóvenes creadores, por discutible que fuera.

HS- Cuando Carmen [Giménez] estaba en el Ministerio, teníamos un proyecto para hacer una especie de Documenta en España, con tres ciudades, Madrid, Barcelona y Sevilla. Y las secciones de Sevilla viajarían a Madrid, las de Madrid a Barcelona, etc. Creo que era una gran idea el hecho de crear un "clima". Pero en Suiza tienes lo mismo. Desde que el arte se convirtió en parte de la vida, tienes a mucha gente creando premios y cosas así. El estado pone "kunst stipendium" [honorarios de artista] para artes aplicadas, arquitectos o artistas visuales. Y pueden exhibir cada año en la feria de Basilea. Ahora, por ejemplo, Guirao [José] está llevando un nuevo centro [La Casa Encendida, en Madrid]. La multiplicación de espacios para exhibir arte se ha hecho evidente en España. La ayuda entonces, como dicen los políticos suizos, debería venir del mundo privado. En Italia no tienen infraestructura: tienes la bienal de Venecia, con menos dinero público cada año; tienes Prato, que es propiedad de una familia privada; tienes el Castello di Rivoli, en Turín, y ya está. Cuando hice la bienal de Venecia, me di cuenta de que los artistas tienen una cierta infraestructura de galerías en Milán, y un poco en Roma.

Pregunta- ¿Deberían los Estados ayudar a la producción de las obras de los jóvenes artistas o debería fijarse como único objetivo la promoción?

HS- En Noruega existía el mínimo salario para los artistas.

Pregunta- ¿Está usted de acuerdo con estipendios públicos mínimos para los artistas?

HS- No, porque uno se convierte en un burócrata. Tenías lo mismo en Holanda y entonces los artistas habían de hacer algo para el Estado. Los depósitos estaban llenos de obra muy mala. Porque el Estado, bajo estas condiciones, no puede ayudar sólo a los buenos artistas sino a todo el mundo.

Pregunta- Entiendo entonces que lo que debe guiar es la pasión y el entusiasmo…

HS- Es lo único que cuenta.

Pregunta- ¿Debe entonces el artista sufrir un poco para llegar a hacer buenas obras?

HS- Bueno, hoy ya no es una cuestión de sufrir.

Pregunta- Me refiero a que la mayoría de los creadores tienen que vivir de otra cosa para ganarse la vida y no queda mucho tiempo para trabajar artísticamente.

HS- En los Estados Unidos tienen este sistema que los artistas se convierten en profesores, y tienes a toda esta gente dando clases. Mira Mark Rothko, siguió dando clases. Cuando era joven y era director de la Kunsthalle en [inaudible], tenía 60.000 francos suizos como subsidio para hacer 10 exposiciones al año, así que tenía que echarle mucha imaginación para conseguir el dinero. La gente enviaba sus obras de arte al comité de selección. La mayoría de ellos escribió que vivían de la fotografía, de enseñar. Y muy pocos artistas decían que vivían de su arte… y desde luego estos eran los más interesantes para mí. Porque en los 50 y 60 no habían coleccionistas o infraestructura y dijeron: mi vida es enseñar. Ya ves, hasta que un artista no puede vivir de su arte…

Nota: Al final de la entrevista, Harald Szeemann mostró su desacuerdo con la forma en que ésta se había llevado, acusando al entrevistador de querer "hacerle caer en una trampa a fin de comprometer las actitudes políticas del Ministerio español de Asuntos Exteriores".

1 Ver Jorge Luis Marzo, en colaboración con Amparo Lozano, "Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)," *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 2004. Proyecto en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d´Art Contemporani de Barcelona-Macba y la Universidad Internacional de Andalucía-Unia arteypensamiento. (*www.desacuerdos.org*)

La cultura como experiencia

Por Santiago Eraso Beloki
Director de Arteleku, San Sebastián

Las fotos que ilustran este texto corresponden a la fiesta de clausura de Manifesta 5, que se celebró en Donostia/San Sebastián, hace muy pocos días, coincidiendo con el Festival de Cine. El "evento cultural" - eufemismo que la organización utilizó para nombrar el acontecimiento festivo - se celebró en el centenario edificio de Tabacalera, que hace unos meses ha pasado a ser propiedad de las instituciones públicas vascas, y que pronto verá convertidos sus 35.000 m^2 en otro centro dedicado al arte y la cultura contemporánea. La Bienal Europea, que por fortuna es nómada e itinerante, vino, se fue y casi nadie ha sabido como ha sido. Terminó como empezó, entre "cocktails", "fiestas" para "vips" y mucho reparto de acreditaciones para profesionales del arte. Durante los cuatro meses que ha durado la actividad pública poco más ha ocurrido: 125.000 espectadores (por cierto, algunas exposiciones aparentemente menos importantes celebradas en Donosti han tenido más visitantes), mucha propaganda, demasiada publicidad y, en consecuencia, otras tantas páginas de periódico: la rentabilidad mediática y política parece servida en bandeja.

En una de las fotos de ese acto de clausura se ve al fondo la proyección de uno de los mejores trabajos que se pudo ver en Manifesta: Route 181, un documental sobre el conflicto palestino, realizado por Eyal Sivan y Michel Khleifi. La película la presentamos en Arteleku con ocasión de la celebración del seminario Representaciones Árabes Contemporáneas. Discursos críticos y pensamiento político[1], coordinado por Gema Martín Muñoz. Pues bien, la organización del "evento cultural" no tuvo ningún reparo en descontextualizar su proyección y emitirla en la fiesta, produciendo un efecto de extrañamiento y estetización tal que el trabajo quedó convertido en simple decoración.

EN TÉRMINOS DE ÉTICA CULTURAL NO VALE TODO PARA CUALQUIER FIN.

Me viene a la memoria la célebre frase de J. L. Godard: "Un travelling es siempre una cuestión moral".

Parece que las instituciones están cada vez más fascinadas y seducidas por modelos de producción cultural basados sobre todo en el espectáculo. El ejemplo más cercano: el Fórum de las Culturas de Barcelona. De alguna manera, con la misma lógica que el mercado, proponen al ciudadano que actúe en sus usos y costumbres como mero consumidor.

De este modo y como consecuencia, el sujeto deja de interactuar con su entorno urbano para convertirse en mero espectador pasivo de su propia realidad, hasta el punto de que las mismas ciudades se están convirtiendo en parques temáticos, donde sus habitantes son turistas de experiencias ajenas. De hecho los argumentos sociales (mestizaje, multiculturalismo, democracia social, diálogo, etc.) se convierten en simples eslóganes publicitarios descontextualizados y se reducen a mero *marketing* para la consecución de réditos políticos.

Algunos análisis lúcidos que he leído recientemente apuntan en sus conclusiones una creciente tendencia hacia la individualización de todo tipo de experiencia, que a su vez se traduciría en una actitud privatizada frente a lo político, es decir la pérdida del sentido público de participación ciudadana. Dicho de otro modo, la retirada de los ciudadanos del ámbito público al privado. Como dice muy bien Cass Sustein en *República.com* una de las consecuencias sería la pérdida de aquel referente común que permite el necesario encuentro ciudadano en una comunidad plural y diversa de libre interacción comunicativa.

Alguna de las formas que adquiere esa creciente individualización de la experiencia son la crisis de la crítica; la disminución de la participación ciudadana en los foros de discusión; la profesionalización de la política o el auge de la política entendida como empresa y no como servicio; la privatización del espacio público; el absentismo social y electoral. Además, es evidente que este fracaso del "proyecto social de la política" afecta particularmente a los menos dotados en todo tipo de recursos.

Precisamente, a propósito de esta creciente exclusión social de amplios sectores de la sociedad, Luc Boltanski y Eve Chiaplelle en *El nuevo espíritu del capitalismo* dicen que "para construir una ciudad por proyectos y conexionista se precisaría del encuentro de diversos actores con lógicas de acción diferentes. Es precisa, en primer lugar, la existencia de una crítica tenaz e inventiva. Los nuevos movimientos sociales podrían constituir su embrión para que ejerzan una presión constante sobre los representantes políticos y sobre los 'expertos' (funcionarios de alto nivel, juristas, economistas, sociólogos, etc.) actores igualmente indispensables que, sin compartir su radicalismo, han sido responsables de la planificación de dispositivos de lucha contra la exclusión, cuyo resultado fue un nuevo impulso de actividad en el ámbito del reformismo social. La condición de cualquier acción reformista depende tanto de la participación de funcionarios de alto nivel, de políticos y de una parte de gestores empresariales lo suficientemente autónomos con respecto a los intereses capitalistas y a la tutela de los accionistas para darse cuenta de los riesgos de un ilimitado incremento de las desigualdades y de la precariedad o sencillamente para abrirse al sentido común de la justicia. Todos estos distintos actores son susceptibles de desempeñar un papel impulsor en la experimentación de nuevos dispositivos, de apoyar reformas en el marco parlamentario y de poner su pragmatismo y su conocimiento de los engranajes del capitalismo al servicio del bien común".

Parafraseando a Chantal Mouffe, la democracia se construye articulando identidades diferenciadas, adversarios, discrepancias y conflictos. Se trata de reconocer las tensiones y posibilitar que se manifiesten en un sistema pluralista capaz de vertebrarse en un diálogo democrático. En nuestro caso, como gestores culturales de recursos públicos, se trata de hacer

visibles las contradicciones a través del arte y la cultura. Porque, en definitiva, lo que nos interesa es que se creen tensiones en la sociedad y no falsos consensos, tensiones entre individuos capaces de dialogar y estructurar esos antagonismos en torno a acuerdos y leyes que fortalezcan el entramado democrático. Desde nuestro punto de vista, esa es la democracia que nos hará avanzar en el desarrollo social. De alguna manera, la recuperación de la democracia participativa pasa por activar también los mecanismos que permitan la modificación del sistema cultural y que incidan en la transformación de las políticas culturales actuales.

Frente a la banalización y espectacularización de la cultura, se trata de pensar el arte y la creación contemporáneas como experiencia y no solo como representación; la acción como medio para la construcción del espacio común, para la recuperación del espacio público. En definitiva, se trata de desarrollar la producción de intersubjetividad frente a la privatización de la experiencia subjetiva y la consecuente desaparición del ámbito público de actuación.

Algunas instituciones y plataformas de mediación, tratamos de instaurar espacios de interacción y de experiencias compartidas con iniciativas civiles organizadas en torno a microestructuras conectadas entre sí, produciendo un efecto de sinergias sociales y económicas encadenadas de tal modo que el conjunto del sistema queda interconectado. Se trata de la organización material de las prácticas sociales en tiempo compartido que funcionan a través de los flujos regulados en una red de nodos junto a un conjunto heterogéneo de iniciativas, cuya lógica interna debe desempeñar un papel estratégico para dar forma a las prácticas sociales y culturales.

Hace unos días he leído un borrador de entrevista que Jesús Carrillo ha realizado a Catherine David para publicar en los documentos del proyecto *Desacuerdos*[2]. Coincidiendo plenamente con mis criterios, entre párrafos, dice así "en los 90 se produce el agravamiento de una cultura espectacular, mediática, berlusconiana, si quieres, que supone el abandono de cualquier tipo de política cultural que tenga que ver con la producción y transmisión de la complejidad social, y con la toma de conciencia crítica de los fallos y faltas de dicha sociedad. Se produce una dimisión generalizada de todo tipo de compromiso cultural, un compromiso que es siempre un compromiso político. Mi trabajo en los noventa culmina con Documenta X. Sólo con que se recordara como un espacio de reflexión, como un espacio de debate, como un espacio denso, ya estaría satisfecha. Nada que ver con las múltiples bienales ridículas que surgen como champiñones movidas por fines totalmente espúreos. Tras los 90 lo que queda bien claro es que si, de un lado, hay todo un sector del mundo del arte que se alinea con esa espectacularidad, homogeneidad y evanescencia de la cultura dominante, existen a parte otras prácticas, que a mi parecer tienen más futuro y que son las que tienen que ver con procesos de larga duración y con espacios muy heterogéneos. Espacios de investigación, espacios de debate y espacios de pensamiento. La cuestión es cómo asegurar la existencia de estas prácticas en términos de producción, en términos de información, de presentación y de encuentros con públicos variados, públicos socialmente variados y con capacidades muy diversas".

Quizás sea oportuno incluir aquí un extracto de una conversación que mantuve con Nuria Enguita, responsable de proyectos de la Fundació Antoni Tàpies y una de las comisarias de Manifesta 4, para el catálogo de esa edición:

"**N.E.:** Es nuestra intención hacer visibles los procesos de trabajo, los debates que generan y las variaciones a las que se someten los proyectos. Y volvemos a lo que me comentabas de la necesidad de darnos tiempo, así como de definir nuevos lugares para la cultura visual, temas que nos preocupan a ambos. La experiencia del proceso no se visualiza adecuadamente en el museo ni en los grandes eventos internacionales, está en las redes de personas y lugares donde se producen y en una sedimentación discursiva que se va procesando poco a poco, y que puede incidir en un contexto social mediante el diálogo con sus agentes activos. En nuestra conversación posterior a este intercambio de correos electrónicos hemos hablado de la dificultad del arte para hacerse visible si no es a través de las estructuras tradicionales de representación como el museo, la galería, las Bienales o las grandes ferias ¿Cómo conseguir esa visibilidad fuera de los lugares hegemónicos? ¿Cómo plantear nuevos formatos y luchar contra los intereses de la industria cultural, entendida como fenómeno de masas, espectáculo y turismo? Trabajar para cambiar eso creo que debería ser el cometido de cualquier proyecto cultural. Manifesta tiene un potencial que permite definir nuevos formatos de trabajo, se mueve, cada dos años tiene lugar en una ciudad diferente de un país diferente. Hay que trabajar más sobre la diferencia, estudiando en cada caso la potencialidad global de lo local, e incidir, si fuera necesario, en los tejidos culturales de la ciudad, trabajar más con y para la ciudad".

La potencialidad global de lo local, junto a la movilidad e itinerancia del evento fueron, no lo niego, los argumentos centrales que me animaron, como responsable de Arteleku, a aceptar la propuesta de Manifesta 5 para Donosti. De hecho en aquella misma entrevista e inmediatamente después del párrafo anterior contestaba así a Nuria: "Desde mi punto de vista Manifesta 5 debe recuperar la iniciativa que le caracterizó en sus orígenes y tiene que plantearse como una oportunidad para modificar modelos organizativos anacrónicos; puede estructurarse como un mapa de relaciones reales, capaz de procesar de otra manera la información y el conocimiento. Porque si realmente adaptáramos otros modelos de funcionamiento, basados en la comunicación, en la autoría compartida, en la interdependencia intelectual, el sistema se vería afectado e incidiría en todos los procesos de creación y representación, así como en el intercambio y distribución de los recursos culturales. Por lo tanto se modificarían las características de la organización, el modo de operar la información, así como nuestro trabajo y nuestra manera de relacionarnos con los artistas y los productores culturales. Manifesta es una oportunidad excepcional para el desarrollo de contenidos que, teniendo en cuenta la realidad, puede ser una de las tareas más importantes del futuro inmediato, dado que el significado cultural del sistema puede ser modificado en función de la relación de fuerzas que se establezcan. Si se deja toda la iniciativa en manos exclusivamente mercantilistas, la unificación del paisaje cultural será absoluta y la posibilidad de la diversidad quedará reducida a una mínima expresión. El modelo de cultura empresarial que se a aplicado al control de los medios puede tener importantes consecuencias. Parece necesario por tanto, configurar espacios donde la cultura y el arte puedan proponer discursos diferenciados que posibiliten la multiplicación de formas de pensamiento libre y autónomas. De otro modo, la siguiente fase del proyecto de degradación democrática será la mercantilización de la política y su instrumentalización por las empresas".

De aquellas buenas intenciones nada de nada. Todo se ha llevado a cabo como la poderosa maquinaria de Manifesta tenía previsto: de la manera más convencional posible, sin cambios, sin sustos, eliminando del camino los obstáculos y las personas innecesarias, sustituyendo la crítica por el consenso, la sociedad por la publicidad, los actores por los espectadores y procediendo lo antes posible para que se pasara página de la manera más eficaz.

Ahora, la Bienal nómada, abandona Donostia y se va a Nicosia. Recoge sus bártulos y se dirige con todo su "circo" a enseñar a los "pobres chipriotas" qué es el arte contemporáneo internacional.

Algo parecido he oído decir a algunos de los responsables de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla:

Juana de Aizpuru: "La sociedad sevillana espera poder ver aquí lo que otros ya admiran desde hace años en otras ciudades. Quieren una bienal rompedora y vanguardista [...] ayudará a colocar al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en el mapa internacional del arte".[3]

Harald Szeemann: "Yo no estoy interesado en el mercado, pero sé que es inevitable que lo que hago tenga repercusión en él. [...] Yo no visito las galerías sino a los artistas, y naturalmente puede haber unas galerías que tengan más artistas que otras. De todas formas, en la Bienal de Sevilla prefiero seleccionar a jóvenes extranjeros. Aún no tengo claro a los españoles y le he dicho a Juana de Aizpuru (galerista y directora de la Bienal) que sólo le cogería a dos o tres de sus artistas porque no quiero que pueda decirse que estoy al servicio de una galería en España. Será una exposición internacional".[4]

Me río, por no llorar.

En fin. Nosotros seguiremos trabajando, como lo venimos haciendo desde hace años, un poco más en silencio, pero con mucho más fundamento, como diría mi madre.

Notas

1 *Representaciones árabes contemporáneas* es un proyecto dirigido por Catherine David y organizado por Witte de With, Rotterdam y la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, en colaboración con la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA arteypensamiento) y Arteleku (Diputación Foral de Gipuzkoa)

2 *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* es un proyecto en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d´Art Contemporani de Barcelona-MACBA y Universidad Internacional de Andalucia- UNIA arteypensamiento.

3 *Diario de Sevilla*, domingo, 28 de agosto de 2004.

4 *El País*, miércoles, 10 de marzo de 2004.

Del Arte de la paella y de la Bienal (de Valencia)

Por Domingo Mestre

Junto con el cuestionario de *Parabólica* sobre la BIACS se me ofreció también la opción de reeditar algún texto sobre la Bienal de Valencia. Opté por la última alternativa porque ésta me ofrecía la oportunidad de reciclar, actualizándolo, mi primer escrito contra la Bienal de Valencia. Aunque han pasado más de tres años desde su publicación[1] creo que el análisis de fondo sigue siendo bastante válido y que, entre las gentes y ciudades de Valencia y Sevilla son muchos más los paralelismos que las diferencias.[2] Bastante relevante también, aunque por decepcionante, me parece el hecho de que sea un gobierno supuestamente de izquierdas el que esté impulsando la Bienal andaluza. Y más aún que esto suceda tras el rotundo fracaso de la experiencia bienalística valenciana, un proyecto emblemático de la derecha zaplanista que, según apuntan numerosos indicios, ha iniciado ya su fase de descomposición:

En la Comunidad Valenciana, a día de hoy, las arcas de Educación y Cultura están completamente vacías tras las dos Bienales celebradas. El descontrol económico de la organización ha terminado duplicando (I edición) o triplicando (II edición) las cantidades inicialmente presupuestadas sin que ello se haya traducido en ningún tipo de beneficio cultural o económico demostrable.

Este despropósito financiero ha supuesto, indirectamente, la desaparición del arte contemporáneo durante los largos periodos entre Bienales. Entre las manifestaciones más claras de esta política de concentración de la oferta artística cabe destacar la renuncia al más mínimo riesgo expositivo por parte del IVAM o el falso cierre por reformas del EACC (por el momento se trata de una suspensión de actividades sin rastro de obra alguna en marcha).

Aunque el brillo del oro hizo que la primera Bienal fuera acríticamente aceptada por la mayor parte de la prensa y crítica especializada —el texto que se acompaña fue una de las primeras críticas no laudatorias que consiguieron ser publicadas—, la segunda edición se encontró ya con una 'resistencia' antibienalística perfectamente organizada. Ello dio pie a diferentes manifestaciones de corte crítico, como las Jornadas "Realitats de la Ciutat",[3] o claramente reivindicativo: pegadas de carteles, pitadas, abucheos, sabotajes, etc.

Aunque los intentos de reapropiarse de la energía de nuestras críticas como instancia legitimadora no les han salido del todo mal (un par de plumillas a sueldo han intentado publicitar como un 'éxito' de la Bienal el profundo cabreo general de la ciudadanía), las maniobras para tergiversar y 'blanquear' las cuentas de resultados han sido tan burdas (llegó a contabilizarse como "público de la II Bienal" tanto a los viandantes de las calles de Valencia como a los transeúntes de aeropuertos y estaciones) que el desenlace ha sido completamente opuesto al buscado y, al final, la prensa local ha terminado poniendo en cuestión todos los datos oficiales y tomándose a chufla cualquier comunicado de la organización.

En estos momentos el descrédito de la Bienal es total, al menos en nuestro ámbito de influencia territorial. Su principal impulsora, Consuelo Ciscar, ha sido 'desterrada' a la dirección del degradado IVAM y aunque su eterno Director, Luigi Settembrini, permanece todavía en el puesto (probablemente por la existencia de algún oculto contrato blindado) las líneas maestras del proyecto original se han abandonado completamente: al cambiarse las fechas de la III edición (para garantizar la asistencia, al menos, del público escolar) se va a perder la oportunidad de aprovechar el tirón mediático internacional que a las anteriores ediciones les proporcionó su estratégica coincidencia con la Bienal de Venecia. El ajuste del presupuesto ha obligado también a replantearse la presencia de las 'estrellas' internacionales (curiosamente una de mis primeras reivindicaciones) recurriendo ahora a las 'glorias' (y 'pecadillos') locales; una medida que podría ser incluso loable si no fuera porque su intención última no parece demasiado honesta: se ha cambiado el tema previsto inicialmente ("la mujer") para dedicarla precipitadamente a la cuestión del "agua", actual caballo de batalla de la lucha simbólica e ideológica del actual presidente de nuestra Comunidad (PP) con el actual ejecutivo central (PSOE).

Ahora mismo, tras la reciente remodelación del Gobierno Autonómico que ha incluido un cambio de titularidad en el área de Educación y Cultura nadie es capaz de confirmar que la III Bienal de Valencia llegue alguna vez a celebrarse.

De los ingredientes necesarios

Sabemos que la 'realidad' es una construcción social que se produce, tanto colectiva como individualmente, a partir de los recursos simbólicos que histórica y culturalmente tenemos a nuestra disposición. De ahí vendría buena parte del prestigio social del que aún goza el constructo Arte, puesto que aunque ya no resulta demasiado creíble aquel papel de motor social que las primeras vanguardias inocentemente le adjudicaban, sí que se supone, todavía, que las artes, en su calidad de laboratorios de investigación simbólica, son capaces de aportar un flujo constante de recursos aptos para la reinterpretación de lo que (nos) pasa. Un indudable factor de utilidad social que habría que sumar al del mero disfrute sensorial de la experiencia artística, aspecto este último que, por sí solo, ya justificaría un cierto apoyo público hacia estas actividades. Otra porción, también importante, de esta buena reputación de la actividad artística provendría de las virtudes democratizadoras que podrían desprenderse de la crítica y del debate abierto que ellas mismas contienen la potencia de propiciar. Un fermento sobre el cual se ha ido desarrollando a partir del s. XVIII, la actual "opinión pública"[4] burguesa, auténtico embrión, según Habermas, del actual modelo de diálogo y participación democrática.

Sin embargo, para tener una perspectiva verdaderamente completa del panorama artisto-lógico actual no hay que olvidar que en la sociedad del Espectáculo —la nuestra— la cimentación de lo Real se sostiene, casi exclusivamente, sobre los basamentos aportados por los medios de (formación de) masas de tal modo que la incidencia ¿real? de lo artístico en nuestras vidas se encuentra, en este aspecto, bajo mínimos. A ello habría que sumarle la inexistencia en nuestro Estado de cualquier tipo de esfera pública que no esté

controlada institucionalmente. Y junto a todos estos aspectos cabe destacar el hecho, fácilmente comprobable, de que frente a la imparable globalización de esta situación las artes han optado, mayoritariamente, por la priorización de las apariencias frente a las experiencias; algo que se está concretando en la proliferación de devaluados modos de hacer que, analizados contextualmente, suponen auténticas negaciones de lo aparentemente afirmado. Toda una serie de contradicciones absolutamente habituales que sólo desde la distorsionada perspectiva artisto-lógica, que sagazmente se nos proporciona cada día a capazos desde el núcleo duro de la institución artística, se pueden seguir todavía ignorando.[5] Aunque a esta incapacidad para discernir el verdadero alcance de lo que se está observando se le siga denominando eufemísticamente educación artística, lo cierto es que la única verdad que habita entre las paredes del Museo es la de que éste, por dentro, está tan vacío como por fuera —aunque como en aquel cuento del Rey que se vestía tan lujosamente que sólo conseguía pasearse desnudo, tan sólo a quienes artisto-lógicamente nos comportamos como inoportunos infantes se nos escuchará alguna vez decirlo en público—. Y sin embargo es a consecuencia de este falsario consenso artisto-lógico que las artes —o mejor dicho su trivializado consumo— están pasando de constituir una hipotética alternativa al proceso de masificación mediático a convertirse en su necesario contrapunto: una mera actividad subsidiaria, de corte minoritario pero tan espectacularizado como la que más, destinada a complementar con su aura cultivada y elitista la función eminentemente falsificadora y distractora de los *media*. Algo para lo que las mediaciones de los especialistos/as (críticos, historiadores y periodistas pero también, ¡qué miedo!, comisarios, curadores, publicitarios e incluso politiquillos de diferentes sexos) resulta

fundamental puesto que son ellos los que, finalmente, se están encargando de dar forma al espectáculo del Arte como auténtica 'realidad' de las artes.

De la paella y de la bienal

Aunque no sea esto lo que más directamente se ha publicitado, el objetivo declarado de la I Bienal de Valencia parece ser el de acabar convirtiéndose en el nuevo paradigma artisto-lógico (al menos a escala local) por cuanto supone una redefinición de las viejas funciones del Arte que habrían sido reconvertidas ahora para formar parte de una compleja estrategia publicitaria en la que los artistas son los que menos 'pintan' con diferencia. Con un presupuesto que probablemente excederá con creces los mil millones de Ptas., importe que correrá en su mayor parte a cargo del erario público, esta descomunal 'paella' artisto-lógica ha sido concebida, tal como reconocen abiertamente sus promotores, como una minuciosa campaña de auto-imagen que pretende promocionarnos en el nuevo contexto supranacional propiciado por el actual proceso de Globalización. Al igual que en nuestra tradicional receta culinaria, el mérito principal de esta Bienal proviene de su enorme atrevimiento, tan típicamente mediterráneo, para mezclar lo aparentemente opuesto, la carne con el pescado (o el Arte con la moda), y ambos con todo lo que se encuentre en el mercado de temporada: las verduras, los cereales, las legumbres, la instrumentalización política, etc., para construir con todo ello un atractivo menú turístico, el cual, por efecto imperativo de la suma total de sus ingredientes, acabará resolviendo todas nuestras contradicciones en una sola sensación: la satisfacción de la pesada digestión.

Un invento que no deja de tener su gracia puesto que si el único objetivo consiste, como afirman sus promotores, en dar a conocer, a nivel mundial la imagen de marca "Valencia", cabe admitir que la actual receta parece incluso más apropiada que el anterior recurso de contratar a Julio Iglesias para que nos representara allende las fronteras como falsario embajador cultural.[6] Pero no nos engañemos porque el asunto no es tan sencillo y aunque el 'truhán' disfrazado de 'señor' nos salía carísimo la Bienalopaella no nos la regalan sino que nos cuesta bastante más dinero, y además no está nada claro que lo que nos aporta reúna los requisitos mínimos de calidad. El problema surge pues, en este caso, del hecho de que al estar estructurados todos estos eventos, supuestamente artísticos, como ingredientes de una sola estrategia publicitaria —aunque, eso sí, de muy altos vuelos— resulta totalmente irrelevante detenerse a discriminar si para conseguir salir en los *media* se ha recurrido a los artistas de moda o a los modistos del Arte —o incluso a algún inoperante y patético gesto de supuesta 'resistencia' antiglobalizadora—. En estas condiciones importa bien poco lo que se haga, o se deje de hacer, puesto que, al final todo, terminará 'cociéndose' en el mismo recipiente —ese en el que el continente se confunde con el contenido—[7] y resulta completamente equivalente a efectos de rentabilidad mediática. Para entender correctamente lo que decimos hay que tener en cuenta que la principal aportación de su director, Luigi Settembrini, habrá sido la incorporación del concepto de "impacto mediático" como estrategia de desactivación de la(s) crítica(s) y, sobre todo, su institucionalización como objetivo prioritario de las actividades artísticas. En síntesis, esto del "impacto" consiste en una perversa fórmula matemática que le convierte a usted, que me está leyendo ahora, en una simple cifra que acabará engordando sus estadísticas de resultados —y a quien esto escribe en un agente involuntariamente a su servicio—. De esta forma, toda referencia a las posibles experiencias artísticas proporcionadas por la Bienal resultan absolutamente superfluas puesto que el mero hecho de publicar cualquier comentario, por mucho que se quisiera crítico frente a esta política cultural, acabará convirtiéndose en un acto de consumo productivo mediante el cual ambos acabaremos justificando —en mi caso, muy a mi pesar— el 'éxito' de esta maquiavélica fanfarria cuya mayor virtud pudiera radicar, finalmente, en su carácter bianual, esto es, en que no está previsto que se celebre todos los años.

De la Bienal y de Valencia

Llegados a este punto no me parece de recibo que nuestros dirigentes locales pongan el grito en el cielo ante la políticamente incorrecta reacción del público frente al vergonzoso espectáculo de la ceremonia inaugural.[8] Al fin y al cabo no sé que otra cosa podían esperar tras

gastarse esa barbaridad de dinero en una fastuosa ceremonia de la confusión cuya única finalidad es la autopromoción turística y política. Una vulgar maniobra de manipulación conceptual que a pocas luces que se tengan deja de percibirse como genial estrategia de *marketing* cultural para revelarse como lo que es: una muestra del absoluto desprecio que nuestros gobernantes sienten hacia la realidad de la educación y la cultura. Personalmente, me atrevo a aventurar que si esos millones se hubieran invertido en la promoción de las prácticas artísticas locales, de tal modo que de verdad se facilitara la generación autónoma e independiente de producciones autóctonas de calidad al margen de las directrices y dirigismos de los políticos, es más que probable que el resultado hubiera sido muy diferente. Y, como mínimo, estoy seguro de que la 'voz del pueblo', aún en su papel de antagonista necesario no hubiera sonado tan desafinada puesto que, mal que les pese a los organizadores de la 'fiesta', aquellos soeces insultos del día de la inauguración no son sino el reflejo directo, en términos generales, del fracaso de su política educativa y cultural. Ciertamente, cabe reconocer que esto del 'pueblo' es una molesta y compleja abstracción que resulta mucho más fácil de manipular que de educar. Pero también conviene recordar que son justo estos matices los que han marcado siempre la diferencia entre cultura y barbarie. Y, en estos momentos, me parece que apostar por el Espectáculo, aunque éste sea de élite, es justo lo contrario de hacerlo por la cultura.

Notas

1 La versión original de este texto fue distribuido inicialmente bajo la forma de *spam* (correo electrónico no solicitado) con fecha 27-07-2001. Se presentaba con el encabezado genérico "Si no quieres recibir más rollos de estos, dímelo (06)" y posteriormente fue publicado en el nº 0 de la revista *"Nadaes"* de Cádiz.

2 Una anécdota que siempre me ha hecho mucha gracia es el empecinamiento por publicitar los respectivos museos de Bellas Artes como la "Segunda Pinacoteca del Estado".

3 Entre los participantes cabe destacar la presencia del antropólogo Manuel Delgado, de la entonces presidenta de la UAAV Concha Jerez, de los juristas Antonio Montiel y Fernando Flores, del economista Pau Rausell, del escritor y periodista Joan M. Oleaque o de la historiadora Trinidad Simó.

4 Nos referimos, naturalmente, a las tesis de J. Habermas del que conviene consultar al respecto su "Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública" en Ediciones G. Gili, SA de CV, Barcelona, 1994. El entrecomillado del término 'opinión pública' se debe a que es el editor quien impuso esta traducción en el título para esquivar la acepción unidimensional que la traducción literal de la palabra "publicidad", que es la utilizada por el autor, mantiene en castellano. Aquí la hemos mantenido por ese mismo motivo.

5 Este punto está desarrollado más ampliamente en "¿Es posible un Arte de izquierdas?", artículo publicado en el monográfico "*Ideologia_Àdhuc"* nº 2 editado en 2001 por Comissariat Associació de Reus,

6 El multimillonario contrato público del cantante para representar a la Generalitat Valenciana es todavía motivo de polémica y de investigación judicial ya que buena parte de sus ingresos se facturaron a través de sospechosos paraísos fiscales además de computarse ocultamente y de forma bastante irregular.

7 Reconocido por el *Consell Valencià de Cultura* en sesión plenaria de hace unos pocos meses: la paella alude por igual al plato de comida que degustamos que al recipiente en el cual se cocina. Aunque el detalle pueda parecer anecdótico creo que sirve perfectamente para ilustrar en qué ocupan su tiempo (y nuestro dinero) las más altas instituciones culturales de nuestra comunidad.

Es Consuelo «echápalante» *limpia, culta y elegante.*

8 La inauguración se retraso varias horas para que las autoridades e invitados VIP pudieran disfrutar de la copiosa cena ofrecida, naturalmente, a cargo del erario público. Esta larguísima espera en los márgenes del banquete aumentó la indignación del público de a pie que, en justa respuesta a la provocación, aprovecho las posibilidades interactivas que les ofrecía una gigantesca pantalla de vídeo montada por la *Fura* para poner de vuelta y media, por medio de obscenos mensajes SMS emitidos en abierto y en formato gigante, tanto a los responsables de la organización como al grueso de los mandamases asistentes. Lamentablemente, dado el bajo nivel educativo de las élites culturales valencianas (que suponemos son las que asisten a este tipo de espectáculos), los participantes no guardaron debidamente las formas y expresaron su profundo malestar y desacuerdo con total ausencia de tacto y de sensibilidad artística.

parabólica revista ilustrada

suscripciones/ 2 números al año/

España		**Europa**		**América**	
un año:	10 euros ◯	un año:	19 euros ◯	un año:	27 euros ◯
dos años:	20 euros ◯	dos años:	29 euros ◯	dos años:	37 euros ◯

Forma de pago:
ingreso en la cuenta nº 2071 0965 16 0135996031 de Caja San Fernando de Sevilla ◯
Giro postal a nombre de: arte-facto c.c.c.. Apdo. Correos 4011 E-41080 Sevilla- España ◯

Nombre y Apellidos/ _____

Domicilio/ _____

C.P./ _____ Provincia: _____ País: _____

Teléfono: _____

firma del suscriptor:

para cualquier consulta utiliza nuestro e-mail/ **revista@parabolica.org** o nuestro apartado de correos/ **4011 E-41080 Sevilla**

Sr. Presidente de la Iª Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla D. Fernando Franco

y los sueños, sueños son...

Distinguido Sr.Presidente, **Vámonos pa`Sevilla:**

¡Ay, la alegría de mis sueños! qué feliz sería yo, sí, como proclama el comisario de su Bienal a los cuatro vientos, mis sueños fuesen felices; pero no, no lo son, he de decirle que tienen algunos nubarrones, a causa de su evento, más bien, debido a su planteamiento general. Desde el principio lo frívolo, lo espectacular, lo entretenido, se impuso sobre lo reflexivo. Así, reflexionar sobre nuestro presente parecía no estar entre las prioridades del "evento".

Recuerde, **"ventanas a la calle son peligrosas".**

Como muestra, un botón. La única información directa que poseemos muchos -la mayoría- de los implicados en "lo contemporáneo" es su carta/folleto solicitando que nos hagamos "Amigos de la I BIACS", pidiendo nuestra "participación económica". Según parece, ésta nos "reportará" importantes ventajas y beneficios, "desde pins hasta usar la sala Vips". En cuanto a las ideas, nada de nada, seguro que "es más fácil conseguir un pin o una bonita camiseta que un análisis medio coherente" del presente. La verdad es que no le culpo a usted por ello, pero sí a sus asesores, hoy que la mayor parte del arte está dirigido a un público de élite, la degeneración en pura diversión es "lo normal".

A mi modo de ver, deberían haber entrado en consideración otros planteamientos en este "acontecimiento de proporciones y repercusión internacional". Cuando el proyecto estaba aún en fase de estudio, asistí a varias conferencias a cargo de respetables "comisarios internacionales", todos cortados

Galería de Fotos

Constitución de la Fundación BIACS:
Firma del acta de constitución de la Fundación BIACS, 22 de mayo de 2003. En primer plano, en el centro y de izquierda a derecha, Fernando Franco, presidente de la Fundación, Juana de Aizpuru, directora gerente.

Firma contrato Harald Szeemann:
Firma del contrato de Harald Szeemann como comisario de la primera edición de la BIACS, 23 de mayo de 2003. En primer plano, de izquierda a derecha, Valentín de Madariaga Parias, vicepresidente de la Fundación BIACS, Juana de Aizpuru, directora gerente, y Harald Szeemann, comisario de la I BIACS.

por el mismo patrón; desde el principio se intuía un modelo que no entraba a valorar consideraciones locales, se respiraba más bien un cierto aire banal, que recorrió todas las ponencias; sólo se habló del entorno urbano para magnificar Sevilla -tú eres mu grande, mu bonita-, era como si todos esos comisarios estuviesen hablando de una ciudad que conocían de oídas, una ciudad de toros, de donjuanes, de gitanos, de Carmen, de río Guadalquivir, de flamenco,... en fin, de todos los tópicos que el franquismo se encargó de instalar en el imaginario del buen guiri, ansioso descubridor de una *Spain is diferent*. Éste es el espíritu que finalmente refleja, aunque su comisario argumenta las más peregrinas razones; él, lo dice con estas palabras: "una atmósfera en la cual la creación artística se sienta bien y prosperen la fuerza y la poesía", también nos aclara que: "el arte no debe ser un comentario de la actualidad, por el contrario debe dar una expectativa a través de la intensidad del presente".

Hay que joderse, ¿qué querrá decir con "expectativa a través de la intensidad del presente"?, tal vez, como nos aclara a renglón seguido: "No existe una revolución en el arte, sino más bien una creatividad en los cinco continentes".

¿Los cinco continentes?, lo internacional bienalístico, pero por qué no mira su bienal un ámbito más cercano -Mediterráneo vs África; 63 artistas, y ninguno del Magreb o del África subsahariana: es vergonzoso y lamentable, perder esta oportunidad para ver "la intensidad del presente"-, en vez de más de lo mismo. La consabida fórmula se apodera del espíritu de la bienal, con el enorme inconveniente que esto plantea: grandes recursos económicos para ver lo ya contrastado en el circuito internacional. En palabras del comediante, perdón quise decir artista Santiago Sierra: "un artista es lo que ocupa la primera página de una revista, y arte es lo que las instituciones de legitimación, críticos, curadores, museos, etcétera, dicen que es arte".

¿Dónde ha estado o está el debate en torno a los modos de hacer y sus contenidos, o en base a la falta que hace esta Bienal en una ciudad que como usted dice está tan falta de eventos que "acerquen a sus ciudadanos el arte contemporáneo"? ¿Contemplar nuestro ámbito geopolítico, para qué?

Para una vez que las entidades privadas deciden acercarse a "lo contemporáneo", empiezan a construir por el tejado y la fachada; pero ¿no cree, que un edificio debe ser algo más que fachada? que todo debe estar firmemente trabado, de forma tal, que cuando estemos dentro de él, éste no se derrumbe al menor portazo, y, como usted muy bien sabe, esta función estructural, se la dan los cimientos.

Recuerde, **"se j`undió la babilonia porque le faltó los cimientos".**

¿Sobre qué cimientos se asienta su BIACS?. Según la información que se ha hecho pública, recae sobre el prestigioso y todopoderoso Harald Szeemann, a este respecto,

Galería de Fotos

⊞ Fundadores ⊞ Patronato ⊞ Comisión ⊞ Ejecutiva ⊞ Benefactores ⊞ Patrocinadores
⊞ Colaboradores ⊞ Comisión de Asesoramiento ⊞ Cultural ⊞ Galería de Fotos

Firma Consejería de Cultura:
Firma del convenio de colaboración entre la Fundación BIACS y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía para la cesión del Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas como sede de la primera edición de la Bienal, 23 de octubre de 2003. De izquierda a derecha, Fernando Franco, presidente de la Fundación BIACS, Carmen Calvo, entonces Consejera de Cultura (hoy Ministra de Cultura) y José Lebrero, director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Encuentro con el Alcalde de Sevilla:
Encuentro de miembros de la Comisión Ejecutiva de la Fundación BIACS con el Alcalde de Sevilla, Alfredo Sánchez Monteseirín, 5 de noviembre de 2003. De izquierda a derecha, Enrique Moreno de la Cova, tesorero, Javier Pérez Royo, vicepresidente, Fernando y ñíguez, vocal, Fernando Franco, presidente, Juana de Aizpuru, directora gerente, y Alfredo Sánchez Monteseirín, alcalde de Sevilla.

no discuto que sea una "espectacular" fachada, no pongo en duda su pasado curricular, pero en lo que respecta al presente más inmediato y a su relación con nuestro país, es más que discutible: es vergonzosa, arte contemporáneo español versus propaganda política.

Hay recuerdos en nuestra memoria que conviene recuperarlos, quizá, uno de los más importantes, hayan sido las manifestaciones para que nuestras tropas salieran de la invasión ilegal de Iraq, estoy convencido que junto a los millones de personas que estaban en las calles, también se encontraban entre ellas los artistas que participaron en la exposición *The Real Royal Trip*, comisariada por el Sr. Szeemann, todos contra la muerte, fueron días de reflexión, un grito movía conciencias: **NO A LA GUERRA.** Conviene recordar públicamente que la batalla empezada por el Trío Calaveras, en las Azores, tuvo y tiene aún muchos frentes, uno de ellos es el propagandístico, y en éste se alinearon todos los que de una u otra forma participaron en tan lamentable acto de propaganda. Lástima que olvidaran tan pronto el suelo que pisaban cuando gritaban NO. La sangre mancha, y no se borra.

Recuerde, **"se cayó la barandilla/ y el coche que la llevaba".**

Argumentar razones de cualquier índole para justificar la participación en esta exposición, no deja de ser una forma desvergonzada de justificar lo injustificable, máxime cuando, todos estábamos advertidos; las declaraciones de Jeb Bush, gobernador de Florida y hermano del Presidente Guerrero, son la prueba de tal advertencia:

"Si nos apoyan, la República de España tendrán **beneficios** que no se pueden imaginar ahora".

¡Beneficios! ¿cómo, qué beneficios? ¿lo que queramos? Por ejemplo en lo económico: los carburantes más baratos, sí, y empresas constructoras reconstruyendo un país devastado, sí; en lo cultural: mostrar el arte español en exposiciones en lo más *cool* de los Estados Unidos, llevar a los "chicos malos", a los "más alternativos" artistas, sí. Pidan lo que quieran, pero apóyennos. Siempre hay buenas propinas para los buenos servidores.

Bajo esta consideración la exposición, *El Real Viaje Real*, que tuvo hasta *Retorno*, puede ser considerada un beneficio anunciado. Todos los *boomerang* vuelven para mostrarnos la realidad, aunque en este caso "lo real" estaba manchado de sangre, pero eso no importa cuando hablamos de arte, ya se sabe, los artistas están por encima del bien y el mal, para qué hacerles reflexionar sobre sus propios actos, para qué, sí ahora están pensando en su obra, su trabajo puede poner el dedo en cualquier llaga, menos en la propia; claro que los "artistas alternativos" incluidos en ella estaban mirando hacia cualquier otro lado.

Recuerde, **"Terrones, los surcos de mi besana/ y están llenos de terrones/ y tu cabeza serrana/ y están llenos de ilusiones/ pero de ilusiones vanas".**

Galería de Fotos

⊞ Fundadores ⊞ Patronato ⊞ Comisión ⊞ Ejecutiva ⊞ Benefactores ⊞ Patrocinadores
⊞ Colaboradores ⊞ Comisión de Asesoramiento ⊞ Cultural ⊞ Galería de Fotos

Presentación en Madrid:
Presentación oficial de la primera BIACS en la Residencia de Estudiantes de Madrid, 21 de enero de 2004. En la mesa de presidencia, de izquierda a derecha, Fernando Franco, presidente de la Fundación BIACS, José García Velasco, director de la Residencia de Estudiantes de Madrid, Carmen Calvo, entonces Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía (hoy Ministra de Cultura), Alfredo Sánchez Monteseirín, Alcalde de Sevilla, Harald Szeemann, comisario de la primera BIACS, y Juana de Aizpuru, directora gerente de la Fundación BIACS.

Firma FIBES:
Firma del acuerdo de colaboración entre la Fundación BIACS y el Palacio de Exposiciones y Congresos de Sevilla (FIBES), 18 de marzo de 2004. En la imagen, Felipe Luis Maestro, director gerente de FIBES y Juana de Aizpuru, directora gerente de la Fundación BIACS.

Un artista no es un comediante, un político sí. Y, ¿qué es un "artista alternativo"? acaso, alguien con la cabeza llena de ilusiones vanas, llena de terrones que se desmoronan con cuatro gotas, alguien que cuando sacamos una fotografía está mirando hacia otro lado.

Recuerde, **"En cayendo cuatro gotas/ se te mojan los papeles".**

Por ejemplo:

1.- Uno mira hacia las estatuas de Franco, tanto, que no logra ver el presente; más le vale estudiar un poco de historia y rescatar de su politizada memoria la Bienal de Venecia de Fraga, aquella donde el arte informalista fue utilizado como propaganda franquista, bastaba con perder cinco minutos para ver su similitud con la "real" exposición neoyorquina. Qué extraordinario y aterrador, por lo patético (y alternativo).

2.- Otro mira cómo el capitalismo en su etapa posfordista es un instrumento de explotación contrastable; claro que cuando le preguntaron por su postura ante la actitud del Gobierno Popular en la Guerra de Irak, calló como un bellaco, más bien divagó como un simple, y de paso dejó que contestará la institución legitimadora -Rosa Martínez- que lo llevaba representando a este Gobierno en la Bienal de Venecia: "éste no es el momento para analizar esa postura". Que radical y genial (y alternativo).

3.- E incluso alguna artista alternativa, de esas que no saben bailar sevillanas "solteras", porque no es su palo, y que además, no le importa mirar hacia otro lado, con tal de realizar un monumento para conmemorar la ecotragedia de Aznalcóllar/Boliden ¡supremo escarnio contra la barbarie!. Que baile por petardera. Andalucisimamente hablando: olé (y alternativo).

En resumen "chico malo", que cuando digan guau-guau, mueve el rabo alternativa, pero mansamente. Ya se sabe: perro ladrador, poco mordedor.

"El cinismo se convierte en la endémica enfermedad profesional de nuestros artistas". Lo "alternativo" de lo "real" fue, y es como de juguete.

Recuerde, **"Porque no sabe llorar/ canta el pájaro en la jaula/ y es la causa del perdón/ que le llaman la libertá/ por eso lo que lloro yo".**

Afirmo con rotundidad, y, esto es sólo una apreciación personal, aunque tal vez, compartida por mucha otra gente, que "The Real Royal Trip" ha sido uno de los más lamentables sucesos ocurridos dentro de la escena artística española, y, que todos los que de una u otra forma tuvieron algo que ver con ella, pusieron de forma indirecta su imagen y su trabajo al servicio de legitimar la política agresora del Gobierno Popular. Asumir esa penosa responsabilidad es un hecho incuestionable, y,

Galería de Fotos

Firma Bienal de Flamenco:
Firma del acuerdo de colaboración entre la Fundación BIACS y la Bienal de Flamenco de Sevilla, 23 de abril de 2004. En la imagen, Juana de Aizpuru, directora gerente de la Fundación BIACS y Manuel Copete, director de la Bienal de Flamenco.

Mesa-Coloquio Antares:
Mesa-Coloquio sobre la primera Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla en la Fundación Antares, 8 de junio de 2004. De izquierda a derecha, José Guirao, director de la Casa Encendida de Madrid, Juan Carlos Marset, delegado de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Juana de Aizpuru, directora gerente de la Fundación BIACS, Luis Olivar, director de la Fundación Antares, María del Mar Villafranca, entonces directora general de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (hoy directora del Patronato de La Alhambra y el Generalife de Granada), y Fernando Franco, presidente de la Fundación BIACS.

no parece que los políticos estén dispuestos a asumirla, menos aún los artistas, seres que en palabras de Szeemann: "no están para comentar la realidad". Lástima de artistas.

En cuanto a lo de la revolución, coincido con el *internacionalmente reconocido comisario*, no, "no existe una revolución en el arte", claro que no, no es tiempo de revoluciones; pero, tal vez, lo que sí exista sea una "contrarrevolución", puede que sea posible "cambiar el mundo sin tomar el poder", incluso puede, que, oponerse a estos modos de hacer sea suficiente para que cambien las cosas, aquí que "lo internacional" nos mola tanto mazo.

Pues bien, como le estaba diciendo, esta exposición es el único aporte contrastable al panorama nacional de tan "prestigioso" comisario. Pero con semejante contribución al espectáculo patrio, no cree, que hubiese sido más oportuno buscar otro "diseñador de eventos". Tal vez, alguien que empezase por los cimientos, alguien preocupado por la solidez estructural de la nueva construcción. ¿Por qué empezar por la fachada el edificio que pretende construir? Créame, si le digo que esta elección ha sido una muy acertada operación de *marketing*, pero sólo eso, nada más.

La trayectoria de este comisario ha sido realmente destacable, en lo referente a otros ámbitos, pero cuando se ha acercado al nuestro, aquí, ha metido la pata, y bien metida. No podemos olvidar las consecuencias de nuestros actos. Quizá, si el asunto propagandístico hubiese sido otro, podríamos pasarlo por alto, pero en el asunto de Iraq, ahí, no puede ser.

Debemos recordar todo lo ocurrido, *lo personal es lo político*. Yo estuve en la calle, y junto a mí había millones de personas, todos gritando como una garganta; recordar también que algunas de ellas, no pudieron decir NO con su voto. Entre el 28 de enero de 2003, y el 14 de marzo de 2004, ésta exposición se paseó ante nosotros desvergonzada e impunemente, es hora ya,de decir lo que realmente significó y significa *The Real Royal Trip:*

P R O P A G A N D A

Claro que, si en lugar de trabajar con artistas profesionales, como al Sr. Szeemann le gusta decir, ésos que viven de su trabajo -por supuesto dentro del mercado galerístico-; hubiese contactado con algunos de esos artistas aficionados, esos que viven del aire, tal vez, como estos no tienen evento que perder, puede, que alguno de ellos, en un arranque de sinceridad y apiadándose por el futuro de su propio currículum, hubiese dicho NO, siempre es tiempo de no ser cómplices, y de paso hubiese alertado a todos del acto de propaganda en el que estaban participando.

Pero volviendo a su Bienal, la actitud de este prestigioso comisario, ha sido la que usted muy bien dice "diseñar un amplio programa expositivo para

Galería de Fotos

Firma Diputación Provincial de Sevilla:
Firma del convenio de colaboración entre la Fundación BIACS y la Diputación Provincial de Sevilla, 30 de junio de 2004. De izquierda a derecha, Juana de Aizpuru, directora gerente de la Fundación BIACS, María José Fernández Muñoz, diputada de Cultura y Deportes, y Fernando Franco, presidente de la Fundación BIACS.

Firmas Turismo:
Firma del convenio de colaboración entre Turismo de la Provincia (Diputación Provincial de Sevilla) y el Consorcio de Turismo de Sevilla, 20 de julio de 2004. En la imagen, de izquierda a derecha, Juana de Aizpuru, directora gerente de la Fundación BIACS, Juan Antonio Zambrano, director gerente de Turismo de la Provincia, Manuel Rey, director gerente del Consorcio de Turismo de Sevilla, y Fernando Franco, presidente de la Fundación BIACS.

mostrarlo en el Monasterio de Santa María de las Cuevas", eso sí, a la vez que diseñaba, escuchaba como buen guiri a Camarón. Pero resulta, que no sólo de camarones se alimenta el flamenco, que hay otros cantaores que también pueden con esta bulería, mejor o peor, pero lo hacen.

Recuerde, **"Que se callen los grillos murmuraores".**

No sé, si sabrá que, ni tan siquiera la letra es suya, es popular; que feliz sería yo, si el Sr. Szeemann escuchara lo popular, escuchara al pópulo -Vámonos pa`Sevilla-, vamos a escuchar a los otros, a todos los otros, vamos a mirar hacia abajo desde las alturas, es un buen ejercicio para los que viven instalados en lo alto de las nubes. Vamos a mirar ahí.

Sr. Presidente, por todo lo expuesto, y como hay dinero público de por medio, respetuosamente le hago estas preguntas:

1.- ¿Qué interés tiene este "evento" para lo local? Aparte de ver piezas de indiscutible o discutible -según se mire- valor artístico a estas alturas; como ejemplo, el retorcido hierro de Richard Serra, impresionante por su monumental grandiosidad, pero nada más.

2.- ¿Qué beneficios para nuestro entorno tiene ver estas "formidables piezas"? Acaso, por el simple hecho de verlas, va a cambiar nuestra forma de percibir "lo contemporáneo"; en el ejemplo concreto antes señalado, ¿difiere mucho de cualquiera de los grandiosos y monumentales "objetos" que podemos observar en una de las muchas rotondas que jalonan nuestras avenidas?

3.- ¿Por qué encerrar tan importante "logro cultural" entre los muros del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC)-que dicho sea de paso no aparece en la publicidad-, perdón en el "Pabellón de España", y no hacer partícipe a toda la Ciudad? Deje entrar aire fresco en este "entramado" localista, mire glocalmente nuestra posición en el mapa.

4.- ¿Qué agentes sociales están implicados en la IªBIACS? Además de las "empresas" cuyos logotipos figuran en el folleto que tan cortésmente me ha enviado, y que a buen seguro tendrán importantes beneficios fiscales. Por cierto, muchas de estos socios benefactores, son empresas "públicas", sería bueno esclarecer a cuánto asciende la participación pública.

Sinceramente creo que, al estar estos artefactos culturales diseñados todos con idénticos patrones y en los mismos laboratorios, es previsible que esta I BIACS sea "otra más" de las muchas bienales que hay repartidas por el globo, ahora que están tan cuestionadas, son como grandes superficies (vista una, vista todas). Podremos ver realmente sus logros, sí analizamos la repercusión de los participantes en el mercado de futuros artístico.

Galería de Fotos

Firma Universidad de Sevilla:
Firma del convenio de colaboración entre la Fundación BIACS y la Universidad de Sevilla, 29 de julio de 2004. En la imagen, de pie, Fernando Franco, presidente de la Fundación BIACS, estrechando la mano a Miguel Florencio, Rector de la Universidad de Sevilla.

FIRMA DEL ACUERDO CON LG ELECTRONICS Y LA FUNDACIÓN BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SEVILLA (BIACS).
Ayuntamiento de Sevilla, 8 de septiembre de 2004.
De la izq. a la derecha:
Juan Carlos Marset, delegado de Cultura del Ayto. de Sevilla.
Jang Hyok Rhee, director de Marketing de LG Electronics España.
Alfredo Sánchez Monteseirín, Alcalde de Sevilla.
Juana de Aizpuru, directora gerente de la Fundación BIACS.
Enrique Moreno de la Cova, tesorero de la Fundación BIACS.

Recuerde, **"el día del terremoto grande llegó el agüita hasta arriba/ pero no puo llegar donde llegó mis fatigas".**

Ya que al Sr. Szeemann apela a una "atmósfera donde prosperen la fuerza y la poesía", lo resumiré con palabras del poeta Jorge Riechmann:

"Organizar grandes eventos es precisamente lo contrario de propiciar que ocurran cosas....
A la cultura de relumbrón, con presupuesto ventripotente y glamour mediático, hemos de aprender a decir no.
La cultura como cortina de humo. El arte como maniobra de distracción. Intelectual, escritor, artista, poeta: tienes que decir con quién estás.
La tensión en la base se hace insoportable.... *Hay que negarse a entrar en semejante lodazal*. Trazar una línea, y decir: *hasta aquí*, y atenerse a ello."

Éstas son las razones por las que no me hago Amigo de la I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla. Esperando pueda contestarme a estas preguntas que nublan la alegría de mis sueños, me despido y aprovecho la ocasión para quedar agradecido por haber pensado en mí, como merecedor de su programa de atención especial en esta BIACS, enviándole mi más atento saludo.

A la manera de Camarón, **"Na´es eterno".**

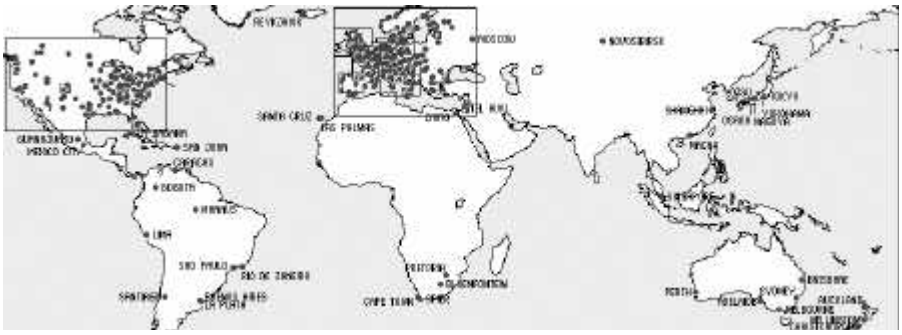
Isaías Griñolo Padilla
Artista aficionado

P.D.: Esta carta pertenece al proyecto: ***Asuntos Internos. La Cultura como cortina de humo.***
Quisiera no haber tenido que redactar esta carta en los términos hechos, pero cuando recibí su folleto y tras seguir las informaciones en prensa, no me quedó más remedio que posicionarme. Le escribo con el ánimo de que mi humilde reflexión, en la medida de lo posible, sirva para mejorar el planteamiento general de la próxima convocatoria de la BIACS, si la hay.

Otra P.D.: A la manera del subcomandante Marcos: me importa un bledo todas las vanguardias "alternativas", por eso me cago en ellas.

El mundo marea

Pollo&Berta



Puntos negros:
Localización espacial de los principales teatros, lugares de giras y festivales de todo el mundo.
Mapa tomado de Internet.

La sofisticación cultural desarrollada en el primer mundo es digna de ser analizada con un posicionamiento exterior, tal y como si se analizara una "cultura extraña" como la de los Amish[1]. Ya que con un mayor número de integrantes la estructura de ambos sistemas es parecida; ambas se han ido construyendo un mundo "real" que ha ido desarrollando sofisticadamente cada uno de los campos que componen su cultura, aislándose radicalmente del resto de los hombres.

Desde nuestra "realidad cultural" hemos construido nuestros códigos y nos hemos lanzado durante siglos al placer inmenso de su desarrollo, adquiriendo una sofisticación en el desarrollo cultural abrumador ¡sorprendente!.

Pero qué está ocurriendo en la evolución de este proceso que de pronto algunas parcelas culturales que la componen se niegan a la continuación de esa evolución cultural sintiéndose "naturalmente" excluidos del proceso, planteando, frente a la evolución y desarrollo del discurso cultural histórico -que seria lo razonable-, estrategias miles que pretenden desintegrar esa perfección de "sistema" hábilmente diseñado para absorber todos los intentos de transformación o ampliación de sus horizontes, haciendo automáticamente de la contra parte suya. Quizá el mismo proceso ha generando su contra y descrédito, no sabemos, pero lo cierto es que se convierte en placer inmenso el "abanbombarse" en el diseño de estrategias que lo dañen o arañen, a pesar de la complejidad de la tarea.

1 Ejemplo de cultura Amish.

2 Ejemplo de cultura desarrollada.

1 *grupo religioso protestante descendido del 16th-century Anabaptists*

parabólica

revista ilustrada

La obsolescencia del modelo

Por José Carlos Carretón Crespo
Activista cultural

Supongo que todos tenemos la ingenua idea de que las bienales son propuestas para darle visibilidad a las últimas tendencias del arte más innovador. Con este fin surgió, por ejemplo la Documenta. Sin embargo, desde hace unos diez años las últimas tendencias del arte más vanguardista no aparecen en lugares suntuosos, aurísticos y salas inmaculadas, que nos proporcionan una experiencia pseudo-sacra. Cuando estas prácticas llegan a estos lugares palaciegos es porque han perdido su crédito de práctica de ruptura. Si las prácticas postmodernas de los 60 y 70 emplearon grandes dosis de originalidad e ironía en criticar la institución en la que se daban, hoy las prácticas más vanguardistas ni siquiera precisan de la institución tradicional para conseguir legitimación. Son performances efímeras que dejan poco rastro físico y la mayor de las veces este poso suele instalarse en Internet en forma de página web, cuando no la misma web es una performance. Si la postmodernidad artística creó un espacio de crítica a la institución, ahora procedemos a su total separación y aislamiento huyendo ante cualquier forma de control institucional. El arte ya no necesita de la institución por lo que ésta queda obsoleta de cara a las nuevas prácticas.

Ante esto, cualquier mensaje con el que se nos quiera vender la Bienal en torno a la incorporación de Sevilla al arte contemporáneo de vanguardia, en la "cresta de la ola", es, cuanto menos, incierta. Aunque la institución se suele apresurar a invadir todo lo que surge fuera de su frontera, en este caso la Bienal ni siquiera incorpora un espacio dedicado a las nuevas tecnologías en red y su exclusión de esta Bienal hace que ésta surja ya con un vacío inexcusable y obsoleta.

Aunque ya se ha institucionalizado el *Net art* cuando empezaba a dar sus primeros pasos (los movimientos cada vez se agotan antes, sobre todo en Internet, en este devenir de la cultura en pura velocidad) sigue siendo en diversas prácticas con parte en red y parte física como se manifiesta lo más vanguardista en producción artística contemporánea. Las prácticas en red suelen tener una actitud crítica y cuestionadora de otras prácticas más clásicas del ámbito meramente físico, de la institución, del mercado y la mediación capitalista que ve la obra como pura mercancía, de la participación del espectador en el proceso etc. Estas prácticas van contra lo que defiende y representa este tipo de Bienales como la nuestra, pero a nadie le gusta tirar piedras sobre su propio tejado. Ese choque arte-institución hizo que, al principio de los 90

se vieran estas nuevas formas de hacer, como una drástica ruptura que conseguiría desligarse por fin de la institución, pero esta no ha tardado ni diez años en comenzar a apropiarse del *Net art* y comenzar a incorporarlo en sus exposiciones de diferentes formas, por mucho que nuestra Bienal lo quiera devolver a las "zonas temporalmente autónomas" en las que surgió.

La práctica artística generada en Internet tiene un papel de cuestionamiento radical mediante su actitud y las mismas características proporcionadas por el medio. No voy a entrar a analizar con detenimiento las características de estas prácticas pero si mencionaré algunas para entender qué es lo que suponen para la institución. Internet es un medio en el que no existen las jerarquías, todo aparece al mismo nivel de presencia, situándonos a todos en una posición horizontal, por lo cual es una crítica a los sistemas de organización tradicionales, ya sean institucionales o no, basados en rígidas jerarquías y estructura vertical. Asimismo, la obra es expuesta en el mismo medio en el que se crea, un medio colectivo que puede tener miles de espectadores / participantes a la vez por lo que se elimina el concepto de obra única. Las obras son múltiples y no se puede acotar como se hace con la serigrafía mediante una "tirada" mayor o menor. Esto dificulta su venta ya que son fácilmente (como ya ha ocurrido en varias ocasiones) hackeadas y situadas en otro servidor gratuitamente. Asimismo, el espectador ya no queda como mero agente contemplativo, sino que participa desde casa activamente en las acciones en tiempo real por lo que la interacción con el autor es mucho mayor. Así la figura mítica de autor como genio, o chamán de la tribu, queda obsoleta en este medio. Por otra parte, las obras son efímeras, ya que son realizadas con un software que en cualquier momento caducará y la obra no podrá ser experimentada, lo cual también redunda en la compra de algo que dentro de unos años no podrá ser visionado. Algo innato también del medio es la desmaterialización de la obra, sin presencia física. Por otro lado, las estrategias artísticas son también diferentes ya que en Internet se usan la simulación y la suplantación de forma habitual, siendo un medio especialmente oportuno para el cuestionamiento de la verdad. Las identidades quedan así diluidas y los conceptos de verdad y falsedad son débiles y maleables.

Pero existen otras características de defensa de esta práctica, frente a las

tradicionales, que son más de tipo conceptual, y que cuestionan la realización de bienales o cualquier tipo de exposiciones basadas en conceptos no acordes con la sociedad de los medios de comunicación de masas en la que vivimos. Cada forma artística pertenece a un mundo, a un intento de comprensión de tal, y aunque se pueden dar una coexistencia de formas diferentes, no poseen por igual la potencia de expresar en toda su complejidad un momento del espíritu. Por ejemplo, una escultura de Richard Serra no posee los mismos elementos explicativos de nuestro momento epocal que una acción de "Ceros y Unos" o de James Baumgartner; Todas son contemporáneas, pero unas son más modernas que otras. Como elemento trasgresor el arte tiene como misión llevar a nuestras conciencias a un lugar extremo, creando un espacio libre de la influencia negativa de la crisis de valores. Debe criticar el sistema en el que se da para mostrar su obscenidad. Debe convertirse en baluarte de lo que se nos roba, como la comunicación o los espacios públicos. El artista debe ser generador de narrativas y productor de esfera pública. El uso de la tecnología no es capricho, es la expresión de lo que nos media en la comunicación y nos construye hoy como seres humanos En fin, estas características junto a un largo etcétera hacen a nuestra Bienal inútil de antemano para progresar como ciudad moderna y muestran que continuamos estancados en unos veinte años de retraso con respecto a los centros de producción de conocimiento mundiales.

Bienvenido al programa de entrenamiento "Espíritu 92"

Zemos´98. Colectivo de creadores audiovisuales, comunicólogos y activistas varios, organizadores del festival zemos98 [un espacio y un tiempo para la cultura audiovisual]

Usted es el examinador número 04 de una importante entidad cultural (léase el concepto de Industria Cultural junto a un buen vaso de su bebida preferida - Adorno se lo agradecerá). Su entidad cultural no tiene un estilo definido, no importa. El arte es una cuestión de todos. El arte y la creación son cuestiones universales.

Su reto para el próximo semestre es convencer a los políticos del turno B de la necesidad de construir un nuevo espacio para la creación. Usted se encargará de aleccionar a los políticos del turno B, ellos dicen siempre que nunca tienen dinero, pero sabes que ellos siempre lo consiguen.

Le advertimos de que no es una tarea fácil. Ya sabe usted que los políticos del turno A fracasaron estrepitosamente, y eso que fueron bien aleccionados por este programa "Espíritu 92".

Debe entender que "la creación" para usted es tan importante como el dinero que genera y esos beneficios son los que usted gestiona. Recuerde también, como dijo Roberto Arnés, director del MARI (Museo de Arte Contemporáneo Internacional): "no importa lo que cuente, sino lo que parezca que esté contando...". En este sentido, debe usted tener muy presente la imagen que proyecte de su institución, más que la institución en sí misma.

A continuación, como prueba inicial para su entrenamiento, debe cumplimentar el siguiente formulario correctamente. Recuerde que no puede hacer tachaduras. Y los bolígrafos de tinta roja están completamente desaconsejados. Si necesita resolver alguna duda, inténtelo por e-mail, no le garantizamos nada.

Gracias.
"Espíritu 92" le desea una feliz estancia en nuestro formulario.

Formulario espiritu 92

Modelo de Entidad (e Identidad) (marque con una X la opción correcta):

a) Fundación con SIN ÁNIMO DE LUCRO (en mayúsculas).
b) Fundación con Ánimo de Lucro pero Sin Ánimo de Lucro.
c) Fundación de amigos sin ánimo de lucro pero con ganas de ganar dinero, que no es lo mismo.
d) Sociedad Civil y Sevillana.

Sistema de Intervención Pública (y Privada):

a) Tú me lo das todo y yo lo gestiono.
b) Tú me lo das todo, yo me lo quedo y te vuelvo a pedir todo, porque me diste muy poco.
c) Hombre los carteles los pagas tú. Sí los más caros claro. Sí, claro en mi imprenta.
d) Todas son correctas.

Selección de Seleccionadores (indique hasta 3 nombres de comisarios internacionales):

1)
2)
3)

Selección de los Creadores:

a) No entiendo tu obra. Me mola.
b) Tu obra dice cosas demasiado claras. No me mola.
c) Tu obra no dice nada. Me mola.
d) No habrá un estilo predominante.
e) Monumentos en Huelga.
f) ¿Cuánto cuesta? No me interesa, es muy poco dinero.
g) ¿Nuevas Tecnologías? ¿Nuevas Tecnologías? ¿Nuevas Tecnologías?

Los Criterios de Selección:
a) El arte por el arte.
b) El arte por el arte (bis).
c) El arte por el dinero.
e) El dinero por el arte.
f) El orden de los factores no altera el producto.

Sobre la Escena Local:

a) Mejor que no exista, así no tendremos problemas.
b) Si no existe, habrá que crearla. Lo mejor es mostrarle cómo podemos gastarnos mucho dinero en algo que no tiene ni línea temática ni ánimo de lucro.
c) Si existe hay que obviarla
d) Compra a los cabecillas, seguro que tu chequetera "sin ánimo de lucro" puede pagarles.
e) ¿Conoce usted otros modelos?

"Sevilla es una ciudad preciosa, religiosa, amante del flamenco, la música y el baile."
Si usted ha llegado a este punto es que ha contestado uno por uno los requerimientos del programa de Inteligencia Bienal. Ahora está usted preparado para preparar. Los políticos le esperan. Y usted que lo disfrute.

+ información en www.zemos98.org

Hacia la cultura en Sevilla, citymarketing mediante: Inputs del turismo en la cultura de la ciudad de Sevilla

Por Francisco Aix Gracia
Artista activista

La centralidad del monocultivo turístico en Sevilla determina la vida de la ciudad, que tras las recurridas "crisis del sector" se lanza, más allá del turismo monumental y festivo, hacia la promoción cultural espectacularizada. Una promoción espoleada por el pavoroso "tonto el último" del escalafón internacional y que alienta el grandilocuente "yo más que tú" de las ciudades globales. Es el caso de la inminente BIACS y su contribución al *citymarketing*. Los grandes eventos culturales, remarcados dentro del Plan Estratégico Sevilla 2010, constituirán la principal apuesta de una ciudad cuyo desarrollo cultural presenta serios desequilibrios endémicos.

El Plan Estratégico, desarrollado en 2001, contempla medidas loables para el desarrollo cultural de la ciudad, si bien observa que la cultura ha de ser objeto de una consideración estratégica como factor económico decisivo en tanto que mantiene una relación indisoluble con el turismo y el ocio. La planificación de las políticas culturales obedece, pues, en gran medida al dictado de los intereses económicos y del turismo.

La importancia otorgada a la cultura como reclamo económico y turístico se ajusta a la tónica dominante recientemente instaurada en las ciudades globales, según la cual la viabilidad de la cultura ha de medirse con la vara de la rentabilidad. La rentabilidad se impone como criterio de la bondad de la cultura, que ha de probar que satisface determinados imperativos económicos, políticos, sociales, etc. para recibir la consideración y el apoyo necesarios. En resumidas cuentas, se espera de la cultura que vista a las ciudades con las galas con las que lucir el palmito en los salones

internacionales, además de que sea el chico de los recados y substituya las mermantes prestaciones de una perentoria sociedad del bienestar. Y encima que sea eficiente. Nunca la cultura y el arte fueron más asunto de negocio.

No es que renunciemos a la sostenibilidad económica de la cultura. Es más, consideramos vital este aspecto, pues de ello depende en buena medida el logro de su autonomía y la emancipación de los sempiternos clientelismos. Pero precisamente por ello, tal sostenibilidad en el desarrollo de la cultura ha de plantearse desde adentro y en términos más amplios que la cuantía de visitantes a la ciudad. Ha de pensarse en dotar el ámbito cultural de infraestructuras y dotaciones tecnológicas, de capacitaciones y de todos los recursos y medidas que contribuyan al desarrollo de la cantera y a la viabilidad de sus proyectos. De lo contrario hablaremos de la contribución de la cultura a la sostenibilidad económica de la ciudad, no del desarrollo sostenible de la cultura en la ciudad.

Estas contradicciones se hacen más flagrantes cuando tienen lugar en el seno de las artes visuales, de las que cabe esperar alto grado de autonomía. Es en este ámbito donde las iniciativas exógenas del tipo que representa la BIACS pueden tildarse de injerencias sobre el arte, de macroeventos arribistas en tanto que se formulan de espaldas a la ciudad y a su ámbito artístico.

Pero no hay mal que por bien no venga, pues no hay como una meada fuera de tiesto de este calibre para que la ciudadanía se rebele y eleve la voz crítica necesaria para organizar la resistencia. Así ha ocurrido en Barcelona con el Fórum de las Culturas. No hay apenas conocedores de este macroevento que ignoren las paradojas sobre las que se ha construido y las numerosas discrepancias que ha desatado. Si es el imperativo global del turismo el que ha azuzado la instauración del *citymarketing* a través de la instrumentación de la cultura, ha de ser la organización y globalización de las disidencias la que va a responder desde la cultura y el arte a estas dinámicas injerentes. La creación de instancias críticas de valorización y negociación que pida para el arte lo que es del arte está servida. Y abiertas están las puertas a la reconsideración de quienes del otro lado tienen dudas. La publicación que tienes entre manos y la distribución que estas voces críticas van a tener en lo sucesivo son pruebas patentes de que, para el caso, no hay como responder al *citymarketing* con una buena dosis de *citydissidence*.

entre-textos

Por Julián Ruesga Bono

Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47).
La Société Anonyme

"No hay arte: hay procesos estéticos".
Conversación de Xavier Antich con Catherine David. *La Vanguardia*

El lugar de la cultura.
Ticio Escobar

El desafío de las políticas culturales.
Ana Wortman

Políticas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos.
Gerardo Caetano

Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47).

La Société Anonyme

No somos artistas, tampoco por supuesto «críticos». Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos.

Nuestro propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima -incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima.

La figura del artista vive en tiempo prestado. Nutrida por fantasías e imaginarios pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos, el conjunto de distanciamientos e inclusiones que prefiguran su lugar social, asignándole una cierta cuota restante de poder totémico, ya no hace al caso. Quienquiera se sitúe hoy por hoy bajo advocaciones semejantes cae de lleno o en la ingenuidad más culpable o en el cinismo más hipócrita.

No existen «obras de arte». Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significante, afectiva y cultural, y

juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos … […]

"No hay arte: hay procesos estéticos".

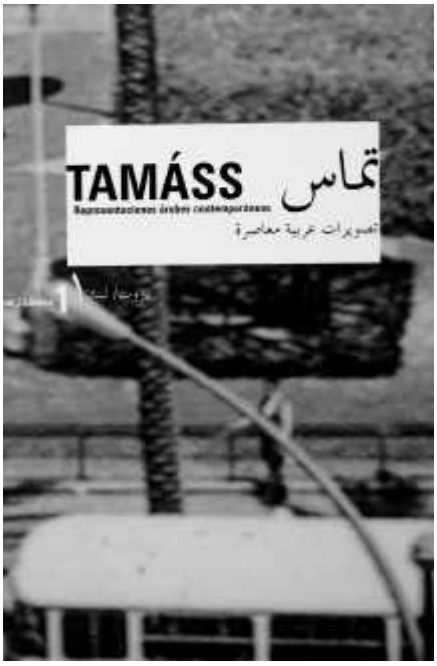
Conversación de Xavier Antich con Catherine David. *La Vanguardia*

[…]
-Ya en la Documenta de Kassel planteó usted la necesidad de repensar las relaciones entre arte y política, y abandonar la idea de la autonomía del arte y reclamar nuevos espacios de producción y discusión en los que pudieran confluir diversas tomas de posición ante la realidad, que se caracterizaran por una revisión crítica de la idea de "representación".

-Yo creo que hoy, más que nunca, las prácticas estéticas contemporáneas tienen que abrir el espacio de lo político allí donde éste, en los últimos años, se ha vaciado de lo político. La política no puede definirse sólo como la mera gestión de los recursos y su administración a cargo de las instituciones, como si fuera sólo el dominio de los "políticos" profesionales, sino como la negociación compleja del espacio común a cargo de sus actores y protagonistas directos. El trabajo estético contemporáneo tiene que ver con la identificación, discusión antagónica y polémica sobre los espacios, sobre la manera de ocuparlos y sobre las imágenes y discursos que genera. El espacio común nunca es algo fijo, sino móvil, resistente a la homogeneización y a su clausura: las prácticas contemporáneas se enfrentan a la manera de hacerlo visible y, en cierto modo, comprensible en toda su complejidad.

-Usted se ha resistido siempre, por considerarlas restrictivas, a las denominaciones de arte contemporáneo y arte político.
-Las dos me parecen categorías especializadas y, en el fondo,

instrumentalizadas por las instituciones y el mercado cultural, que sólo contribuyen a la espectacularización y a la banalización de los procesos creativos. Hoy esas etiquetas tienen más que ver con una parte del consumo cultural y no permiten comprender esas otras propuestas significativas que se desmarcan de los trabajos estetizantes en la línea de las tradicionales "bellas artes". Prefiero la denominación de "prácticas estéticas contemporáneas", porque nos permite pensar la complejidad de las relaciones entre los operadores estéticos (una expresión muy fea) y unas formas de autoría más complejas que aquellas a las que estamos acostumbrados.



-Seguramente no es casual que dos de los artistas de la muestra, Tony Chakar y Naji Assi, recuerden en sus trabajos la afirmación de Benjamin ante la emergencia del fascismo de que, frente a la estetización de la política, debe reclamarse la politización del arte.

-Claro, y esto nos lleva a trabajar con gente que no siempre es reconocida como "artistas" por parte del mundo tradicional del arte, pero que nos permiten abrir el horizonte en torno a la representación y a la forma de hacer visibles unas determinadas problemáticas. Frente a los espacios tradicionales del arte, nos interesa crear contextos para inventar otras posibilidades de encuentros que no oculten los antagonismos y que permitan la existencia de un espacio de debate. Hacer visible una propuesta estética es conseguir el espacio de su manifestación y de su polémica frente a la especialización y la espectacularización. El hecho estético no tiene que ver con una colección de objetos o fetiches. Jacques Rancière habla de la "fábrica de lo sensible" y ello implica una nueva visibilidad que permita la emergencia de los sin voz y de aquellas realidades invisibles para la imagen oficial. El problema de lo visible es una cuestión política.
[…]

El lugar de la cultura.

Ticio Escobar

[…]
si entendemos por políticas culturales, interferencias, mejor dicho, intervenciones del Estado, estrategias encaminadas a promover la producción cultural de acuerdo a una visión determinada, que suponemos nosotros que sea democrática. O sea, que el Estado tiene una visión de una propuesta y entonces está como alentando la producción en el sentido democrático, que se supone que es la creación de mecanismos que garanticen la igualdad de participación de todos los sectores de una sociedad diversa en la producción y el usufructo de los bienes culturales.

Y estas intervenciones no pueden darse a determinados niveles porque se convertirían en hechos de dirigismo cultural, el Estado no puede intervenir sobre los contenidos de producción cultural, sino solamente fomentarlos, crear circuitos, que garanticen o alienten esa producción.

[…]
En primer lugar tiene que ser plural. Todas nuestras sociedades son pluriétnicas, son multiculturales, tienen una serie de culturas en juego. Este concepto de cultura como contenido homogéneo de un Estado-forma se halla absolutamente en crisis, y se asume que es, precisamente, esta diversidad no solamente un hecho, sino una garantía de nuestras propias complejidades y riquezas culturales. O sea, la creación de mecanismos que aseguren la pluriculturalidad, la existencia de lenguas, de religiones distintas, de cosmovisiones diferentes en un entramado cultural que necesariamente será conflictivo y nunca homogéneo o estable. La participación de las sociedades civiles en todo el proceso productivo cultural supone mecanismos de autogestión, supone articulación de las distintas sociedades.

También supone, necesariamente, descentralización, es decir, crisis de un modelo centralista, pero unidades territoriales y sectoriales diferenciadas en la toma de decisiones de las propias políticas culturales y vínculos y conexiones entre las sociedades y los circuitos estatales. Es decir, la participación constante, no solamente en tener asegurada una producción, una circulación, un consumo equitativo y parejo de bienes culturales, sino también en el hecho de que el Estado pueda, o las municipalidades puedan, o la instancia pública que administre las políticas culturales pueda establecer mecanismos de consulta con sectores especializados, instancias intermedias en las cuales diversos sectores especializados en cultura puedan dar su opinión o puedan participar en la toma de decisiones públicas.

Por último, este primer punto también equivale a la crisis de un modelo divulgacionista de cultura. Es decir, entender que sobre todo la promoción cultural democrática se va a hacer no tanto en ampliar el consumo de cultura sino en dar acceso a todo el proceso cultural. El propio consumo de cultura se verá mejor afianzado con productores activos, por una ciudadanía activa, capaz de generar sus propios símbolos. Los procesos de significación social, que son los que nutren la producción de cultura, necesitan gente que esté creando y reflexionando constantemente.

En segundo lugar, si el primero era el pluralismo o la pluralidad, la segunda nota de las políticas culturales democráticas debería ser el formalismo. ¿Qué quiere decir esto? Que las políticas culturales son adjetivas, son formales. El Estado no tiene como crear cultura o producir cultura. El Estado no expresa, no hace crítica, sino que crea las condiciones para que las sociedades sean las que hagan cultura, las que produzcan cultura. O sea, que el rol del Estado es crear formas, crear circuitos, habilitar canales, para encauzar, promover, habilitar, alentar, divulgar o como queramos llamar, las producciones que hacen las sociedades, las instituciones, los creadores concretos, que son los productores de cultura. Si las políticas culturales fueran sustantivas, estaríamos hablando de un intervencionismo de Estado, un dirigismo a partir del cual el Estado estaría proponiendo contenidos de producción cultural.

Esta característica de las políticas culturales, unida a la expansión de la sociedad civil, en sus producciones y en sus demandas, y también a la expansión de movimientos neoliberales, lleva muchas veces a concebirse como una retirada del Estado.

Una concepción *laissez-faireista* en la cual el Estado solamente habilita un escenario de producción cultural, o promoción cultural, y hace de árbitro de que los distintos sectores tengan acceso a ese escenario en más o menos cierta equidad de condiciones.

Sin embargo, el papel regulador del Estado también es fundamental. El Estado aparece proponiendo intervenciones, normativizando, apoyando a los sectores más carenciados, negociando y concertando de Estado a Estado, incluso, espacios para las industrias culturales y para los mercados. No se trata de estigmatizar el mercado, ni muchísimo menos, sino, simplemente, frenar en su juego. Establecer regulaciones para que, por ejemplo, determinados sectores, no solamente sectores menos favorecidos, como los indígenas, o los sectores populares en sus aspectos de producción real, sino también incluso artes experimentales. El teatro, la ópera, el ballet, sin subsidios estatales y sin formas de apoyo estatal en las instalaciones, prácticamente no existirían, y la sociedad también necesita esos ámbitos de producción transgresores, innovadores, para estar ampliando continuamente los perfiles de la sensibilidad y la percepción social. Es decir, no solamente una estética complaciente, no solamente la ayuda a las grandes obras, sino también una estética, o una revulsiva que difícilmente entre en el mercado y que precisa de un apoyo especial del Estado para poder producirse.
[…]

El desafío de las políticas culturales.

Ana Wortman

[…]
El lugar que ocupa la cultura en las sociedades contemporáneas exige redefinir el sentido de las políticas culturales. La misma lógica del mercado genera distintas culturas. Entonces: ¿de qué se ocupan las políticas culturales? ¿Cuál es su objeto? Si las industrias culturales ocupan un lugar fundamental en el funcionamiento de la economía contemporánea, ¿de qué manera intervenir? ¿Es la lógica del mercado la que define un direccionamiento de las políticas culturales hacia la industria cultural? Si la cultura no está sostenida por valores vinculados a un proyecto emancipatorio, ¿sobre qué ejes debería orientarse? ¿No podemos opinar sobre los valores? ¿Sobre qué imágenes construir un sentido colectivo? Una vez comprendida la necesidad de reflexionar en torno al financiamiento en un contexto signado por la relación costo-beneficio y el fuerte debilitamiento de nuestros Estados, ¿cuál es el sentido de invertir en cultura? Esto nos lleva nuevamente a pensar en la cultura en términos políticos, seguramente ya no vinculados al proyecto moderno del Estado Nación, pero es difícil desvincularla de la idea de proyecto, así como también es impensable desvincularla del Estado, cuya función debería ser reformulada.

[…]
Las políticas culturales post-neoliberalismo, aunque situadas en sociedades donde el imaginario neoliberal dejó profundas secuelas en torno a las formas básicas del lazo social, deberían intervenir desde el Estado, en coordinación con las iniciativas de la sociedad civil. Las políticas culturales deben reconocer las formas actuales de la cultura, pero no mimetizarse con la estética del mercado y la lógica publicitaria; para ello deberán contribuir a la conformación de una identidad de los que constituyen las nuevas formas del campo cultural: espacios culturales, agrupaciones de artistas (teatro, cine independiente, música alternativa, música clásica, patrimonio, teatros nacionales, formas administrativas más eficaces que convivan con el sentido artístico para el que fueron creadas).

[…]
Para finalizar estas reflexiones, presiento que deberíamos revisar la idea moderna del público, fundamentalmente habermasiana, de asistir a espacios donde se exhibe la producción cultural como una manera de intervención en la cultura. El incremento del hacer cultural podría estar indicando un nuevo modo del sujeto de vincularse con la cultura entendida como creación, como una manera de hacer algo diverso en el marco de cierta uniformización del mundo. Hay una demanda de ser actor cultural. La llamada estetización de la vida cotidiana a la que alude Featherstone, como un proceso que se inicia con la modernidad, parece, en el escenario cultural contemporáneo, extenderse a diversas esferas de la vida social, proceso del cual también forman parte los sectores excluidos. En ese sentido, las políticas culturales tienen mucho por canalizar y generar.

Ya no tiene sentido pensar las políticas culturales en relación al Estado Nación, ya que, como se afirma, no existen más las identidades nacionales. Ahora bien, ¿cómo se vive lo nacional hoy? ¿Cómo convertir lo

nacional convertido en fundamentalismos en un elemento de una nueva ciudadanía contemporánea? ¿De qué manera incorporar la cuestión nacional, expresada muchas veces en el fútbol y en ciertas figuras massmediáticas, en una reflexión que recupere la memoria histórica, la memoria social y la memoria cultural de un universo no estrictamente local? En ese sentido me parece importante pensar la acción cultural en la perspectiva de generar un espacio público en términos que incluyan las transformaciones de la cultura contemporánea. Esto no significa abandonar el ideal habermasiano en cuanto a la preocupación de una esfera pública discursiva fundada en un paradigma letrado, pero éste deberá convivir con la perspectiva de un espacio público figural, permeado por las nuevas formas estéticas y las nuevas narrativas contemporáneas. Neoliberalismo, posmodernismo, nuevas subjetividades, nuevos estilos de vida, forman parte del desafío de la acción cultural. Pensar las políticas culturales no supone adoptar un sentido nostálgico en relación a la existencia del Estado de bienestar. Reconocemos la necesidad de la intervención en el plano de la desigualdad. En la sociedad capitalista, el Estado, dicho en términos clásicos, tiene esa función. Sin embargo, debemos reflexionar en torno a las características del escenario social y cultural actual, que no es el mismo de los ochenta. También el sujeto, productor y consumidor de la cultura, ha sido radicalmente transformado.

Políticas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos.

Gerardo Caetano

[…]
En primer lugar, creemos muchas veces que tenemos sociedades sobrediagnosticadas y que lo que faltan son propuestas; yo tiendo a cuestionar esta percepción. En el terreno de la cultura, creo que nos faltan muchos diagnósticos, sobre todo diagnósticos exigentes. Hace falta muchísima investigación y muchísimo estudio con base empírica consistente respecto a los temas de la cultura. Ello resulta decisivo como soporte de una renovación efectiva de políticas en el área.

En segundo lugar, muchas veces cuando hablamos de políticas culturales desde los gobiernos se elige el atajo perezoso de la tabla rasa, de la hora cero, del empezar todo de nuevo, sin buscar acumulaciones. La cultura es acumulativa por definición, nunca es un fresco sino que se perfila y construye desde tradiciones, nos guste o no nos guste. Y en particular si se quiere innovar en profundidad, en este campo debemos pensar en el largo y en el mediano plazo, lo cual quiere decir asumir acumulaciones, aprender que el mundo no empieza con nosotros, que las políticas culturales no prosperan ni arraigan desde las escisiones culturales.

En tercer lugar, por todo lo señalado resulta obvio que creemos que se necesitan políticas culturales activas, con impulsos reformadores, con una fuerte reivindicación del espacio de la política, pero tampoco podemos caer en la política populista que no elige, que no selecciona; políticas activas pero con selección rigurosa. ¿Pero quién define los criterios de selección en una construcción democrática? ¿Quién define qué es lo que se debe financiar o qué no es lo que se debe financiar? ¿Cómo se define la colección patrimonial que siempre es imprescindible? Y aquí volvemos a los teóricos clásicos de la democracia: la democracia nunca puede ser concebida como una cultura, la democracia siempre es un pacto de culturas. No podemos construir democráticamente políticas culturales para sociedades integradas si no es sobre la base de la solidaridad entre los diferentes. De modo que una base absolutamente inexcusable para una política cultural democrática será eso, ambientar pactos entre culturas, ambientar un pluralismo efectivo y no simplemente la "tolerancia"

resignada de lo diverso que no nos cambia ni interpela.

Por último, quiero dejar planteada otra idea: la necesidad imperiosa de apostar a la flexibilidad, al énfasis en las cuestiones del conocimiento, de la innovación, de los recursos humanos, de profesionalizar el tema de la gestión cultural, de evitar la mera copia de recetas importadas. Sobre todo el plano cultural y en el de sus políticas, no todas las sociedades cambian igual. Y aquí tenemos ejemplos muy sanos a los que podríamos recurrir, que nos vienen de las políticas científicas y tecnológicas: entre ellas la idea del "sastre tecnológico" que asumen muchos científicos básicos, aquél que es capaz de interpretar un problema o una necesidad y de buscar y construir una solución original, que diseña soluciones a la medida de aquellos a quienes destina su política. Hoy en día el 80% de un diseño adaptado, en la tecnología por ejemplo, es valor agregado de conocimiento local. Esto también tendría que valer para el diseño desafiante de políticas culturales efectivamente renovadas.

www.endanza.org - informacion@endanza.org - tlf.: 954 562 616 - c/ San Luis, 40, Sevilla

en
endanza
lugar de creación

Cursos, exhibiciones, espectáculos, residencia de artistas

endanza quiere señalar la necesidad que tiene la ciudad de espacios de uso público. Al mismo, tiempo defender que sean sus ciudadanos quienes generen y reinventen esos lugares.

cuestionario

Como es bien sabido, dentro de los procesos de internacionalización del mercado artístico y como manifestación cultural que responde al proceso de globalización, se está produciendo el fenómeno de la bienalización. Así se conoce a la proliferación de eventos artísticos de un perfil determinado (pintura, vídeo, instalación, escultura, performance, supermercado cultural, etc.) que se vienen celebrando en diversos lugares del globo -Estambul, Singapur, Johannesburgo, Valencia, etc.-, modelo que pervierte aquel otro que en la órbita todavía de las tensiones de la guerra fría celebraba las bienales internacionales de El Cairo o São Paulo. La Bienal, que tendrá lugar en Sevilla durante los meses de octubre y noviembre, es una iniciativa de BIACS (Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla) y estará comisariada por el Sr. Harald Szeemann

Tras la lectura de los textos de presentación de la BIACS (A y B):

1. ¿Cree usted que el modelo cultural en los que las nuevas bienales se fundamentan tiene vigencia o sentido actualmente?

2. ¿Conoce usted otros modelos?

3. ¿Cree usted que la función del dinero público en relación a las artes visuales en un tipo de ciudad como puede ser Sevilla, con una escena artística pública tan desestructurada, es hacer que se pase de la "nada" al "macroevento", de la "ausencia" de escena local a su "presencia" en la escena internacional?

4. ¿Cree usted que en algún momento este tipo de eventos puedan devolver a la comunidad que lo soporta parte del esfuerzo realizado?

Apéndice tomado de la página web de presentación de la BIACS.

A. **Organización**

La Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS) se constituyó el 22 de Mayo de 2003, siendo 28 sus miembros fundadores. Fue creada con carácter cultural y sin ánimo de lucro para liderar la organización y producción de la I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla y sucesivas ediciones.

Desde su constitución, la Fundación BIACS ha involucrado a las instituciones públicas locales, provinciales y autonómicas, que han acogido la realización de la Bienal con entusiasmo, participando mediante contribuciones económicas y apoyos a las campañas de divulgación y promoción del evento. Del mismo modo, empresarios y profesionales andaluces y del resto de España, así como la sociedad sevillana en su conjunto, amparan el proyecto prestando su colaboración.

Ésta es la primera vez en Andalucía que una iniciativa privada promueve un proyecto de estas características y envergadura, con repercusión internacional.

La Fundación BIACS fue presentada al público y a los medios de comunicación el 27 de mayo de 2003 en el Salón de Actos de la Caja San Fernando, primera entidad benefactora, con la participación del comisario Harald Szeemann, que presentó su proyecto y el título de la Bienal, "La alegría de mis sueños".

BIACS

B. **Comisario**

I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla

"La alegría de mis sueños" es el espíritu de la I Bienal Internacional que tendrá lugar en Sevilla en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, de septiembre a noviembre del 2004. Digo espíritu y no título, o tema, o lema. He vivido tantos años con obras sin títulos que me propongo que, al menos las exposiciones deberían tenerlo para establecer una atmósfera en la cual la creación artística se sienta bien y prosperen la fuerza y la poesía. La Bienal está ahora en proceso de maduración hacia su totalidad. Ya he contactado con 25 artistas para que participen. No hay un concepto estricto – creo que después del 11 de septiembre y el estado actual de las cosas, los conceptos que hay en el arte deberían rendirse a los sueños maravillosos, críticos y poéticos. El arte no debe ser un comentario de la actualidad, por el contrario debe dar una expectativa a través de la intensidad del presente. No existe una revolución del arte, sino más bien una creatividad en los cinco continentes. Hacer una declaración creativa a través de exposiciones es la meta de esta Bienal. No habrá un estilo predominante, o una tendencia lineal sino, como me gusta decirlo: un paseo entre sorpresas que profundice la visión de alusiones, relaciones, correspondencias, afecto y recuerdos emocionales.

Por supuesto hay opciones. Pero como siempre estas opciones están condicionadas no sólo por la intuición y la lujuria hacia la aventura, sino también por un sentimiento y una sensación analítica del lugar, del espacio y de las posibilidades técnicas y financieras. Sevilla es una ciudad preciosa, religiosa, amante del flamenco, la música y el baile. No es coincidencia que la línea espiritual sea tomada de una canción de Camarón de la Isla. Me encantó su energía, su voz, su trágica manera de cantar y su pasión. Así que tratemos de ser ambiciosos y de comunicar su existencia a través de la intensidad no verbal.

Adoro el espacio porque en mi trabajo éste es efímero. Después de cada exposición se transforma en la dimensión perdida. Solamente cuando es bien tratado proporciona signos positivos al individuo y a través de la memoria individual, a la memoria colectiva. Hasta que un día, cuando el último visitante haya muerto, no habrá ningún testigo que nos cuente lo que significó para él este contexto. Una vez que la exposición termina la documentación nos muestra sólo imágenes bidimensionales de ésta, el espacio se ha ido, es por esto que es muy importante entregarse a ella intensamente.

Hay jardines preciosos, patios, refectorios, capillas, chimeneas y también espacios interiores neutros. Todos ellos juntos son para mí, y espero que para otros también, un universo único nacido de las obras de los artistas y de la ambigüedad de sus creaciones, exigiéndonos silencio y autonomía y, al mismo tiempo, una intensa percepción y comunicación de sus contenidos.

Espero que con este espíritu la visión se haga realidad.

Harald Szeemann
Comisario de la I BIACS

arte/facto, c.c.c.

Editores de la revista *Parabólica*

1.

Como modelo vertical y elitista que es, el modelo cultural desde el que se construye la BIACS es el modelo hegemónico, a partir de ahí la bienal rima y canta a coro con lo más acomodaticio de la institución artística nacional. Como modelo expositivo tiene toda la vigencia de lo establecido y normalizado y además envuelto en papel de regalo del tópico para turistas: flamenco y "qué bonita es Sevilla". Pareciera que más que Harald Szeemann fuera Rojas Marcos el comisario del evento.

La cultura forma parte de la sociedad y, a la vez, es una variable activa que actúa sobre la realidad inmediata, la acción cultural introduce nuevos elementos en el contexto social y desde ahí puede fomentar procesos de interacción social. En el fomento de esa interacción es donde el modelo podría tener vigencia y la BIACS, desde sus planteamientos programáticos, apunta en otra dirección. Hay muchas maneras de concebir los vínculos entre cultura y sociedad, entre realidad y representación, entre acciones y símbolos y a la luz de lo leído en la web de la BIACS está claro que ésta va por otro lado, el del espectáculo y la escenografía.

2.

Los modelos se construyen y es una cuestión de actitud y valores, de compromiso para con lo colectivo. De cómo se piensa y se valora el dónde se está y hacia dónde y cómo se quiere ir. Nos parece importante construir otros modelos más horizontales, contextualizados con el espacio/tiempo social a ocupar y sobre todo formando parte de proyectos socio-culturales de alcances más amplios, en diálogo con la dinámica cultural local y que no se agoten en la cosmética de la campaña de imagen o en los fuegos de artificio del evento social. Existen otros modelos, muy diferentes entre sí, que nos interesan: Documenta, Insite, Arteleku, Idensitat, Endanza, Zemos 98,…, son propuestas que responden a otras formas de entender el arte y la cultura, algunas de ellas no muy lejanas y sin apenas medios económicos para desarrollarse.

3.

En lo cultural, el dinero público, debiera servir para articular esa interacción entre lo social como cultura y lo cultural como expresión simbólica de lo social. No es éste el caso. En este sentido es sorprendente que un acontecimiento como la BIACS, con el alcance e implicaciones políticas, sociales y culturales que tiene no haya generado ningún tipo de debate público durante los meses previos a su inauguración, más teniendo en cuenta la importante aportación de dinero público a su presupuesto. Parece que el consenso en torno al evento es general a pesar de que lo que está en el aire es una forma de entender la cultura, el arte y la ciudadanía. En una ciudad como Sevilla cualquier crítica a cómo se gestiona el arte contemporáneo desde las instituciones públicas queda siempre soterrada bajo el tópico del "como nunca hay nada bienvenido lo poco que se hace". Así, cualquier posibilidad de crítica y debate, y por tanto la posibilidad desde ella de construir otros modos de ser, hacer y estar colectivos, queda sometida al imperativo del principio de realidad de lo posible, cuando no de lo políticamente aconsejable o inevitable.

4.

Para nada. Y nos referimos a los sevillanos, la comunidad que paga los impuestos a la hacienda pública, que después será dinero público administrado por las instituciones públicas.

Javier Ávila

Comisario independiente

1.

Desde luego que no. Las relaciones del espectador con respecto a las líneas de información, medios de comunicación y acceso a las manifestaciones culturales o de otra índole, hacen que la insistencia en las convocatorias a modo de sinopsis temporal, o relectura en formato parque temático, carezca de sentido una vez que llegarán tarde a las necesidades reales de los públicos a los que supuestamente van dirigidos.

2.

Existen modos de trabajo que, aunque más complejos en sus objetivos y necesidades de continuidad, establecen un vínculo más cercano al desarrollo cotidiano del espectador, con claras diferenciaciones en sus postulados y posicionamientos en un nivel de valores más igualitario, actitudes de mediación entre el hecho creativo, la ciudadanía y la realidad, donde las fronteras se establecen alejadas de los niveles hegemónicos, sin menosprecio de aquél al que supuestamente se pretende "ilustrar".

3.

La función del dinero público debe pasar necesariamente por la habilitación de mecanismos de diálogo que faciliten la reflexión, la discusión y la acción dentro de una sociedad, donde el ciudadano encuentre las herramientas adecuadas para su propio desarrollo, sin tener que sentir de continuo la sensación de agradecimiento ante algo que simplemente es un derecho, no se trata pues de festejar la alegría de mis sueños, sino de los sueños de la propia ciudad en su colectividad.

La hospitalidad y la tolerancia no se pueden implantar por medio de un programa de festejos que muestre al mundo el espíritu del lugar, son condiciones que crecen de la pluralidad y el deseo.
En un texto de presentación de una página web referente a la oferta turística de Sevilla y la Bienal se rememora como objetivo recuperar el espíritu cultural del 92, esto significa poco más o menos que hacer borrón y cuenta nueva sobre los doce años transcurridos desde entonces.
Por cierto, en esta misma página se enumeran los diferentes atractivos que presenta la ciudad en su riqueza monumental y museística, amén de acontecimientos litúrgicos y edificios religiosos, sin embargo no aparece alusión alguna al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, sin comentarios.

4.

Normalmente, los organizadores de este tipo de encuentros justifican la inversión en las obras que quedan en el paisaje urbano, dado el caso, en las publicaciones que generan las actividades o en el recuerdo de personalidades que pasaron por el lugar (me ha llamado la atención el simposium sobre arquitectura que se programa con todo el *all*

star del mundo mundial); en la práctica real las consecuencias para el ciudadano, aparte de la resaca mediática que se supone, no pasan de la anécdota y la imagen fugaz, otra cosa es que se dote de una continuidad temporal al evento en cuyo caso es posible conseguir un cambio de mirada hacia el exterior y hacia uno mismo, de cualquier modo, y pese a mi pesimismo, desearles mucha suerte.

Mª Paz Balibrea

Profesora de Cultura Española, Universidad de Londres

Vaya por delante que yo no conozco el panorama artístico contemporáneo ni sigo las bienales en su contenido específico. No puedo opinar sobre los artistas invitados a BIACS ni sobre el interés o no de su trabajo. Mis respuestas tienen que ver con la Bienal como, digamos, fenómeno, como producto cultural urbano.

1.

Todo el sentido y toda la vigencia. Desde principio de los ochenta se viene explotando a los niveles institucionales municipal, regional y estatal el potencial del arte y las actividades y productos artísticos como aceleradores, catalizadores, dinamizadores de la regeneración urbana, predominantemente en el contexto de ciudades que han perdido las estructuras básicas de su sostenimiento económico anterior. Se monta así con dinero público y privado un gran acontecimiento artístico, léase una bienal, o la capitalidad cultural de algo, o el Fórum, o un Festival de Artes, de carácter grandemente espectacular, en el cálculo estratégico de que potencien el atractivo turístico del lugar y por tanto dinamicen la economía local y atraigan inversiones foráneas, al tiempo que contribuyan a generar orgullo y consenso entre la ciudadanía. En los casos más ambiciosos y que consiguen más financiación (aunque éste no es el caso de la bienal de Sevilla, porque ya se hizo con el montaje de la Expo), el evento justifica una inversión pública de gran envergadura en la reestructuración y regeneración física de la ciudad. Bajo grandes y ambiguos lemas contra los que es difícil posicionarse, que afectan a todo el planeta, pero sin aludir a sus complejas e incómodas implicaciones locales, se organizan espectáculos que pertenecen a la esfera socio-económica del ocio y la cultura.

No hay más que leer la literatura que se ha hecho pública en la red sobre BIACS para ver la confirmación de mi interpretación del sentido socio-político de este evento: el maridaje de lo privado y lo público, tan grato a las políticas culturales y al entendimiento de los regímenes económicos de la socialdemocracia cuando está en el poder; el lema: hospitalidad y tolerancia; la invocación a los sevillanos a su participación y a que presten apoyo económico (sin reconocer que ya están pagando con sus impuestos) en base a que la bienal mejorará la imagen de la ciudad y la ayudará a recuperar "el papel que está llamada a representar en el panorama internacional del arte, dada su trayectoria histórica", llegando a decirse un tanto megalómanamente que la bienal convertirá a Sevilla en el "epicentro mundial de la creación contemporánea"; el carácter espectacular de la bienal: no bastan las exposiciones, y a ellas se añade una oferta cultural más multitudinaria, que incluye, por dar un ejemplo significativo de espectacularidad, un seminario sobre arquitectura al que se pretende invitar a todo el *star system* de la arquitectura mundial (por cierto que la arquitectura tiene una vinculación clave a todos estos procesos de regeneración urbana a través de la cultura).

En resumen, el arte como parte de lo que antes he llamado la esfera del ocio y la cultura, funciona en este momento histórico en la lógica de la racionalización económica de las ciudades. Es decir, a través de la organización de grandes eventos como la Bienal se pretende aumentar el turismo, atraer inversiones, crear puestos de trabajo en el lugar en el que ésta se ubica, en la esperanza de que todo ello se materialice en el evento y perdure más allá de él. El arte como motor económico.

2.

Grandes acontecimientos como la BIACS basados en la espectacularidad tienden a trivializar el arte y anular su capacidad crítica en pro de vender un mensaje entendible fácilmente por cuantos más mejor, y que genere consenso, más bien que espíritu crítico (las palabras de presentación del comisario Harald Szeemann sobre el sentido del espíritu de la bienal "la alegría de mis sueños", parecen confirmar los peores temores de estereotipación: "Sevilla es una ciudad preciosa, religiosa, amante del flamenco, la música y el baile"). Está probado que tampoco son la mejor manera de conectar con, ni dar voz a las comunidades locales, ni a las artísticas en particular, puesto que se da prioridad a las estrellas capaces de atraer público, ni al conjunto de las comunidades locales en general, pues la implicación que más se busca del ciudadano es la de consumidor/espectador, y no un involucrarse a fondo en procesos de formación y definición de estos eventos. Son eventos montados de arriba abajo, impuestos desde las instituciones. Otros modelos culturales de uso urbano del arte podrían pasar por la búsqueda genuina de la implicación de sus propios ciudadanos, artistas y no artistas, donde se respetara y potenciara una relación local con el espacio y el tiempo propios, y donde se aprovechara la capacidad del arte de ser una intervención relevante y crítica en su entorno. Esto supondría un alejamiento del macro-evento, que exige muchos esfuerzos concentrados y deja discutibles herencias para el mañana.

Ahora bien, teniendo en cuenta la interpretación del modelo cultural de la Bienal que he esbozado en la respuesta a la primera pregunta, proponer otro modelo cultural supone proponer otras formas de hacer viable la regeneración económica y de las infraestructuras de una ciudad, cuando las que antes funcionaban se han agotado. Es una pregunta muy compleja, y su respuesta debe estar ligada al conocimiento de los contextos, historias y geopolíticas específicas de cada ciudad.

3.

La verdad es que no conozco la escena artística pública sevillana, ni sé si es cierto que no hubiera nada en ella. Como primera aproximación diré que, desde un punto de vista estrictamente sectorial, referido exclusivamente a la promoción de las artes visuales, y con respecto al uso del dinero público, parece que tiene más legitimidad la constancia en el apoyo local a estas artes, puesto que a través de ese apoyo se sirve a la comunidad que ha elegido a los representantes políticos y que paga sus impuestos.

En segundo lugar, y en la línea de lo ya expuesto en respuestas anteriores, decir que el arte en manos de las instituciones públicas es un instrumento, y que estas instituciones justifican esta instrumentalización en base a su deseo de, digamos, hacer viable la ciudad, hacerla próspera y, en ese sentido, argumentan que están trabajando en bien público, en bien del colectivo. La cuestión es, ¿a qué sectores de la ciudadanía sevillana beneficia a corto, medio y largo plazo el impacto de estos eventos? ¿A quién benefició la Expo y a quién beneficiará esta Bienal? Véase lo que digo abajo al respecto.

4.

Desde el punto de vista de las instituciones, me parece que eventos como la Bienal se organizan en la esperanza de solidificar una imagen, una marca para la ciudad en un mercado global de ciudades enormemente competitivo. Su justificación es que beneficiarán a la comunidad en tanto aumente su atractivo de cara al exterior, y con ello, el turismo, las inversiones en la ciudad y la creación de empleo. Es importante juzgar en cada caso, qué calidad de empleo se está generando, la naturaleza de las inversiones y hasta qué punto se está comprometiendo el patrimonio cultural y el entorno natural de una ciudad o región para atraer más turistas. Las respuestas a estas preguntas son, casi siempre, bastante decepcionantes, y es a partir de ellas que debe cuestionarse el servicio que a las ciudades hacen los macroeventos tipo Bienal.

Santiago Barber

Artista y activista

1.

La proliferación de las bienales de arte en el ámbito internacional globalizado es fiel reflejo del actual momento histórico, económico y cultural. Mecanismos de legitimación de las políticas culturales locales por un lado y miméticas en su relación con el circuito contemporáneo, las bienales son pasteles que pocas ciudades, y más si están enamoradas de sí mismas como el caso de Sevilla, pueden rechazar.

Por lo tanto como modelo cultural son el paradigma de la espectacularización de las artes, de su mercantilización más agresiva y un instrumento homogenizador a escala internacional. Obviamente estas rápidas observaciones se adaptarían más al espíritu de las nuevas bienales que crecen por doquier, sin querer entrar por ello a debatir acerca de la pertinencia de las bienales digamos "históricas".

La aparición en Sevilla de "su" bienal no hace sino confrontarnos a la tesis de que la "cultura" lleva siendo desde las últimas décadas un instrumento que sirve perfectamente a unos intereses de implantación del nuevo sistema productivo y de pensamiento, donde cultura, política y economía forman un continuo de complejas relaciones que sustentan y representan el modelo vigente.

2.

La Documenta X de Kassel, con Catherine David como directora, es al parecer un modelo que optó valientemente por un discurso politizador, lo que ello supone en cuanto al asumir sus contradicciones como gran feria de ocio cultural. Sin embargo creo que más que implantar esquemas copiados de otras celebraciones, si compartimos un planteamiento propositivo de lo que significa creación de entramado cultural, de poso real, de conexión con las sinergias sociales y de una práctica cultural antagonista hoy más que nunca necesaria, el planteamiento de trabajo debería orientarse novedosamente y con los máximos agentes involucrados.

3.

Evidentemente este tipo de evento tal y como está planteado no responde a una necesidad de crear tejido cultural válido a medio-largo plazo, sino la de servir como escaparate para la promoción de la propia ciudad y de los políticos de turno en un plazo mínimo de tiempo con un coste muy elevado.

Sería deseable conocer cómo la Biacs, y bajo qué condiciones, ha realizado el trabajo de acercamiento a algunos sectores del tejido cultural más crítico y comprometido que existe a nivel local, sabiendo que no son pocas las voces discordantes con el proyecto político-cultural que ésta supone. Todo ello por la evidencia que supone que en nuestra ciudad las posibilidades de sintonía con la gestión cultural o la puesta en marcha de proyectos compartidos con la institución se encuentra a un nivel alarmante de carestía.

En la actualidad la importancia de que las políticas culturales escuchen y se confronten con lo real, se ve imposibilitada por la implantación de espectáculos que atienden como hemos dicho a motivaciones bien diferentes, por lo tanto la creación de una cultura crítica es hoy en día indispensable para la construcción y apertura de vías de transformación social, y esa responsabilidad es una exigencia que debe ser formulada.

4.

Este tipo de *shows* deja poco margen para la autocrítica, su poca permeabilidad a otros territorios menos transitados de la práctica artística, unidos a su grandilocuencia y elitismo pueden llegar a dejar tras de sí un espacio aún más yermo y vacío y con una sensación tal como si hubiese pasado un ciclón en forma de afirmación. Me refiero a la complacencia que acompaña estas celebraciones donde a la ausencia de antagonismos reales se le une una euforia localista que al no producir nuevas relaciones culturales emancipatorias sobre el territorio real donde se inserta, producen un asentamiento mayor, si cabe, de las políticas institucionales locales que han resultado legitimadas por el *establishment* artístico internacional.

Reconociendo que la puesta en marcha de eventos como la Biacs genera preocupación y desconfianza en el tejido cultural y artístico pienso que es tarea de los que trabajamos en la construcción de unos ámbitos de creación y pensamiento que se quieran críticos, la asunción, por tanto, de una tarea de desactivación, de búsqueda de herramientas de comprensión de estos fenómenos para producir, cuanto menos, un sentido de campo cultural que se posiciona asumiendo su carácter político en su sentido amplio.

Pep Benlloch

Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Valencia y galerista

1.

Pienso que el modelo de las bienales fue superado hace algunos años por las nuevas necesidades del público y de los artistas especialmente. Un evento del carácter de las bienales debería ser repensado y en el caso de plantearse una nueva propuesta habría que investigar en profundidad si el modelo es adaptable a la ciudad donde se pretende celebrar. Un trabajo de consulta a los sectores afectados de dicha ciudad podría definir qué tipo de necesidades serían pertinentes para el desarrollo de la comunidad artística y para un mejor y más profundo acercamiento del ciudadano al mundo del arte y cultura contemporáneos.

2.

No conozco otros modelos y tampoco sé si existen, posiblemente porque no son las alternativas que me interesan.

Me parecería más interesante crear centros en los que los artistas y los ciudadanos interesados pudieran avanzar de manera conjunta en su formación y desde estos espacios se lanzaran las alternativas convenientemente adaptadas a cada realidad.

3.

No pienso que después de la Bienal Sevilla tenga más presencia internacional que la que tiene en la actualidad. Estoy más de acuerdo en proyectos a largo plazo, que poco a poco se van consolidando y desarrollan un trabajo entre los artistas y ciudadanos con la intención de que se alcancen unos conocimientos, formación y comprensión de la cultura contemporánea.

Lo más sorprendente del caso sevillano es que exista un Centro de Arte Contemporáneo en el que se prorrogan exposiciones porque no hay dinero para la siguiente, que los catálogos y publicaciones no aparecen por el mismo motivo y ahora se dilapide el dinero público y privado en un evento que llega y se irá sin dejar rastro alguno.

4.

La comunidad nunca será recompensada por este esfuerzo realizado, porque pienso que el objetivo no es éste. El planteamiento de este evento se realiza de espaldas a la ciudadanía y sólo unos pocos se aprovecharán (es uno de los objetivos), aunque el aparato de propaganda oficial se empleará a fondo para intentar convencer de los grandes beneficios que reporta a la ciudad. Esta estrategia se enmarca en la tendencia de muchas grandes ciudades que utilizan este tipo de eventos culturales para intentar vender la ciudad como mercancía turística, pero de sus beneficios nunca participa el ciudadano.

No sé cuántos colectivos ciudadanos fueron convocados para debatir el proyecto ni cuál fue su participación, tampoco conozco si se pulsó la opinión de la comunidad artística sevillana (artistas, galeristas, teóricos, etc.). En mi opinión este tipo de proyectos, en el caso de ser ejecutados, deberían contar previamente con todas las opiniones de los colectivos ciudadanos.

BNV Producciones

Productora de Cultura Contemporánea

1.

Cuando algo intenta presentarse como nuevo, más de 50 años después de la aparición de las bienales históricas, es extraño que responda a algo mínimamente articulado, imbricado en los contextos donde se produce, creador de espacios de reflexión, articulador de redes sociales por donde circula el pensamiento, sino que suele aparecer como un epígono decadente de lo que fueron el origen de las bienales y los contextos donde se producían. Éste es el caso de la BIACS.

Ante la mera utilización de un concepto deteriorado por su abuso, que se intenta vender, (he aquí la palabra corruptora), por las grandes y benefactoras repercusiones económicas que acarreará a la ciudad y que anda más preocupado por los beneficios que un hipotético turismo puede generar que por la cultura misma, sólo queda preguntarse: ¿cuál es su concepción de lo contemporáneo, a qué llaman moderno? y en definitiva ¿piensan que la yuxtaposición de piezas exógenas aderezadas con pinceladas locales genera cultura o tiovivos?

La Biacs de Sevilla, subtitulada *La alegría de mis sueños,* un verso de un cante popular utilizado por Camarón, con el que frívolamente se pretende conectar con lo local para después olvidarse de toda conexión con el entramado cultural de la ciudad, tiene además el gran inconveniente que no consigue ni siquiera su objetivo turistizador y generador de desarrollo económico. Para estar concebida como un producto espectáculo para consumo de masas, no está lo suficientemente elaborado para poder abrirse camino y competir como mercancía con otros eventos de iguales parámetros, pues toda mercancía debe plantearse su propia originalidad y las necesidades y vacíos que el mercado tiene.

Utilizar la palabra Bienal en el universo del arte contemporáneo es entrar al cacao de bienales que florecen como frutos híbridos carentes de semilla por el territorio español e internacional. Una vez más se copia lo exterior por no pensar. Todas la bienales actúan con más o menos fondos pero la mayoría se engendran pretendiendo hacer de la ciudad una marca comercial con perfiles culturales, a base de la monumentalidad de piezas y de nombres que aseguren la visibilidad del espectáculo, para una vez finalizado el castillo de fuegos contemplar las cenizas. Pero si además la BIACS ocurre mientras en la ciudad sucede la consolidada Bienal de Flamenco, la inexistencia de cualquier reflexión mínimamente articulada es evidente. Cualquier producción tiene que desarrollar, antes de la producción misma, un estudio de objetivos y necesidades del contexto donde se va a desarrollar y en este caso sólo se ha inflado un globo que no despegará del suelo porque sólo tiene aire, no gas.

La ausencia de un proyecto que sintonice con la ciudad y el temor a ayudar a consolidar fórmulas caras y caducas que no generan dinámicas culturales, ni están articuladas para beneficio económico de la ciudad, motivó el rechazo de BNV a la oferta y encargo de la BIACS de colaborar en la producción de piezas y montaje de la misma. Pero la negativa a participar no nos parecía suficiente, veíamos que se presentaba la ocasión propicia y necesaria para abrir un debate sobre políticas culturales, que posibilitara una articulación de iniciativas, en sí mismas ya articuladas, que distintos agentes culturales llevan desarrollando, por fuerza contracorriente, en la prolífica ciudad que habitamos.

No estamos hablando de localismo sino de interrelación, no estamos hablando de márgenes sino de un discurso centrado en lo que profundamente llamamos moderno y no moda.

2.

¿Se pueden construir otras alternativas que piensen el arte como un lenguaje capaz de articular, a su vez, diversos lenguajes para una comprensión del mundo y que permita la introducción de nuevas propuestas que incidan en las realidades sociales, económicas, políticas, éticas y estéticas? A esta pregunta sólo cabe decir sí. Pero en nuestro país los últimos 30 años de democracia son el espacio donde se ha construido el escenario que hoy habitamos.

La ausencia de una tradición cultural institucional y el macro desierto de los prolongados años de dictadura conformaron un territorio donde todo estaba por hacer; desde la tecnificación de la cultura mediante la formación de recursos humanos, hasta la conexión con los escenarios internacionales; donde los agentes culturales, institucionales y no institucionales, han tenido grandes dosis de autodidactismo e improvisación. Las respuestas desde las instituciones no han sido tendentes a crear las infraestructuras humanas y técnicas que posibilitaran la creación de una tupida red de agentes y medios sobre la que construir un poliédrico entramado que posibilite una relación real del arte con la vida.

El desarrollo en el Estado español de la institución arte se ha llevado a cabo, fundamentalmente, mediante la creación de ferias y centros de arte, espacios, generalmente cerrados a la experimentación, pensados en última instancia a la forma y manera de los museos decimonónicos, intentando aparecer como iconos que con su existencia envuelvan de una pátina culta al conjunto de la comunidad. Pero a la hora de la acción, son inoperantes en la creación del tejido cultural por estar mal dotados económicamente, por contar con escaso personal técnico, tener gastos desmesurados en equipos de seguridad y practicar una actividad que se acaba en los muros de su propio recinto. En ambos ejemplos, museos (con honrosas excepciones) y ferias, sólo se contempla la existencia de un espectador, en algunos casos comprador de mercancías, cada vez más camuflado en turista.

La existencia de una política cultural, preocupada por la apariencia de las cosas y no por su esencia, mimética de lo que sucede en el exterior, ha hecho entender que el modelo museo-feria es el único posible y la concepción del arte como mera mercancía la única viable.

3.

En Sevilla asistimos a un nuevo y esperanzador intento de consolidación del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, hasta ahora mal dotado, escasamente conocido fuera de la comunidad artística y con escasos puentes con la ciudad y sus creadores debido a una ausencia de proyecto vertebrador desde su creación.

También venimos asistiendo en los últimos años en nuestra ciudad, como puso de manifiesto el proyecto de investigación producido por UNIA arteypensamiento *Reunión 03,* a prácticas o situaciones de carácter autónomo que han venido generando nuevas dinámicas culturales caracterizadas por el trabajo colectivo de artistas y otros agentes, que a través de espacios propios o iniciativas móviles se entremezclan de una forma más activa con los diversos contextos que la ciudad genera. Estos nuevos proyectos que practican una autonomía de funcionamiento y son pequeños motores que crean tejido cultural, se caracterizan por su capacidad de experimentación, la interrelacion de creadores, la preponderancia del grupo sobre la autoría y la escasez de recursos económicos, pero los que tienen son optimizados multiplicando la efectividad de su trabajo. Estos nuevos proyectos apenas cuentan con apoyos institucionales y cuando los tienen son escasos, porque la institución lejos de entender las nuevas prácticas culturales, los trata como fenómenos marginales y no centrales.

Otra de la realidades que configuran el panorama de la escena sevillana es la creación por parte de la Universidad Internacional de Andalucía en el curso 2001/2002 del proyecto UNIA arteypensamiento, proyecto que BNV produce, gestiona y coordina junto a una coordinación interna de la institución.

UNIA arteypensamiento se caracteriza por contar con una comisión directiva que establece los contenidos, con plena autonomía y capacidad decisoria, integrada por los autores y responsables de instituciones que, desde nuestro punto de vista, están más interesados en problematizar su propia práctica y *status* y por ello más abiertos a experimentar nuevas vías de producción, creación y difusión de la

cultura contemporánea. Esta comisión se propuso como primer objetivo configurar un marco de actuación expandido, a la manera de "ciudad-territorio-red", que permitiera la colaboración en base a intereses compartidos y a priorizar dinámicas de equipos, planteándose como objetivo producir proyectos generativos, transversales y transnacionales relacionados con el pensamiento, el arte y la acción contemporánea.

Esta experiencia ha conseguido en su tercera programación anual situarse como un referente cultural.

Por último cabría señalar la incipiente aparición de una voluntad por tecnificar la política cultural del Ayuntamiento de Sevilla.

La desestructurada escena local tiene pues una serie de pilares con los que conformar una nueva realidad, para ello es necesario fijar la vista al suelo, huir de la concepción de la cultura como escaparate, de la política de gestos grandilocuentes de altos costes y nulos rendimientos y apostar por una gestión de lo público que contenga entre sus prioridades principales el desarrollo y fortalecimiento de las redes locales. Un esfuerzo que, con menos costes y en un medio plazo cercano, propiciará una interrelación real con el tejido del arte local y la escena internacional.

¡Y en esto llegó la BIACS!

Y nuevamente el tejado es lo primero que se hace. Un tejado conformado en primer lugar por la ocupación de un recinto, el del CAAC,

que apenas acababa de comenzar su nueva singladura ve de golpe desplazada, temporalmente, su propia programación y la orientación del proyecto recién comenzado.

Por otra parte, la carencia de conexiones de la BIACS con la realidad y la incapacidad para potenciar las estructuras de la escena local, impide no sólo el desarrollo de éstas, sino en ocasiones algunos proyectos han visto cortadas sus ayudas en beneficio del "proyecto estrella". La parasitación de la BIACS sobre el tejido cultural es evidente y lo más tremendo es que "la estrella" carece de luz propia.

Pero puede ser que entre las visitas al museo de carruajes, las audiciones de música clásica, las exhibiciones de doma y enganche o las discusiones que bajo el sugestivo título de "Temas de nuestro tiempo" se producen después de los selectivos buffets, una voz del cielo grite ¡Juana! ¡Harald! y los derribe del caballo de su comercio.

4.

No creemos que la comunidad haya estado en ningún momento en el ojo de la BIACS, planteada como un negocio que utiliza fórmulas añejas y por lo tanto no competitivas ni rentables, pasará como nube de langosta a la que habrá que echar el "flis-flis" de la reflexión para cuestionar su propia continuidad.

Brumaria

Revista de prácticas artísticas, estéticas y políticas

1./2.

Nos es extremadamente difícil colegir de los datos disponibles acerca de la BIACS un modelo cultural nítido que la sustente; más bien creemos que se trata de una propuesta oportunista y chapucera, claramente orientada a la búsqueda de la complicidad del sector turístico con la finalidad primera y última de la obtención rápida de beneficios económicos y mediáticos por parte de sus autores proyectuales. A vuelapluma y con la escasa información disponible creemos que se trata de un premodelo que nace híbrido de los modelos globales que responden a la llamada "Bienalización del arte contemporáneo" y de la garrulez imperante en las administraciones locales de las grandes ciudades españolas a la hora de programar actividades culturales. La BIACS se parece demasiado, en sus orígenes y en su deseo de establecer modelo, a la funesta Bienal de Valencia.

La vigencia del modelo que hegemoniza las diferentes bienales al uso, surgidas en su mayor parte al amparo de la cultura del ocio, está por probarse, en los últimos años resulta complicado si tal Bienal se corresponde a una ciudad china, japonesa o coreana. Lo nuestro, con bienales en Sevilla, Barcelona, Valencia, Madrid, Pontevedra y las que vayan cayendo, concurre a un panorama confuso e hiperinflado de modos de exposición que hoy por hoy carecen de alternativa. Las bienales ofrecen todo aquello que museos, centros de arte y galerías no son capaces de absorber en unidades cortas de tiempo. La vigencia de cualquier evento en forma de bienal depende de su rentabilidad mediática y económica y su vigencia artística será siempre compartida con todo aquellos que los Museos y el mercado canonicen.

3.

Estamos seguros de que no va a representar absolutamente nada. El contexto internacional está inflado de bienales y son pocas las que tienen la bendición del circuito. Fernando Alonso lo decía claro hace unos meses: en el circuito de Fórmula 1 corremos veinte pilotos pero en el mundo hay más de 5000 que podrían hacerlo, ocurre que no caben todos. Ocurre lo mismo en la Fórmula 1 de las bienales y Sevilla no va a entrar; hace tiempo que Harald Szeemann se fue a por uvas y no ha vuelto, sus trabajos, como éste, por encargo, son un profundo disparate. Su simple visión de Sevilla: "Sevilla es una ciudad preciosa, religiosa, amante del flamenco, la música y el baile", debería animar a las autoridades a pedir su sustitución como comisario, esa definición ya no convence ni a los turistas más macarras y desorientados.

Creemos que en Sevilla hay entidades funcionando que se ajustan mucho más a la realidad del momento en su relación con las prácticas artísticas actuales. El CAAC en su actual etapa es un ejemplo de ello.

4.

Siempre la comunidad, la ciudadanía, recibirá una compensación por pequeña que sea. Lo importante sería saber que réditos culturales, intangibles se consiguen.

Creemos que los ciudadanos en ningún momento han sido tenidos en cuenta, se trata desde el comienzo de una operación de *marketing*, oportunismo y ambiciones personales a la cual se suman empresarios con boina, profesionales aburridos y políticos ventajistas.

José Carlos Carretón Crespo

Activista cultural

1.

La realización de una bienal como la Biacs en estos momentos llega demasiado tarde. Primero, porque el modelo de bienal ha sido ya demasiado explotado y poco se puede aportar de forma creativa en cuanto a modos de organización, estructura, curaduría, etc. en estos eventos. Simplemente nos dedicaremos a copiar otros modelos que han tenido éxito. Segundo porque el tipo de arte que se expone no plantea temas ni problemas acuciantes para nuestra contemporaneidad, no da posibles respuestas a ninguno de los problemas que tiene la humanidad, no se moja políticamente. Tampoco explica nuestro momento epocal de la forma más acertada. Particularmente tampoco me interesa demasiado una iniciativa institucional porque no creo en ellas.
Tal vez el modelo más imaginativo es la *Manifesta*, que se celebró también este año en San Sebastián.

2.

El dinero público está para dinamizar la escena de creación pública. La misión de los organismos públicos en materia artística es producir unas condiciones para que las personas puedan desarrollar su actividad o iniciarla en su ciudad de origen. Se debe promover las iniciativas privadas a pequeña escala, aplicando micropolíticas. Antes de realizar una bienal se debe crear una red fuerte de cursos, becas, concursos, postgrados, eventos públicos, etc. que animen a los jóvenes y los introduzcan en el sistema artístico nacional.

3.

Realmente no creo que, en principio, dinamice mucho el sector turístico porque es la primera, y primero habrá que ver como funciona en cuanto a organización y calidad de lo expuesto. Si funciona bien, puede que en los próximos años acuda gente llamada por la calidad. De todas formas, esto es aceptar que la Bienal no se ha hecho para los sevillanos porque ya sabemos todos la formación en arte contemporáneo que hay en Sevilla, donde ni siquiera las facultades funcionan a este respecto. Primero deberíamos formarnos para conocer lo que vamos a ver.

En este sentido, es igualmente difícil que dinamice el sector artístico dado que para ello hace falta una buena estructura de base. Realizar una bienal ahora es como empezar la casa por la azotea y pretender que se sustente.

4.

Yo más bien diría turistas de segunda clase, ya que serán pocos los que realmente se sientan atraídos por la Bienal y acudan a verla con conocimiento. La Bienal no se ha hecho para que la disfruten los sevillanos, sino para los turistas que vendrán a acallar las críticas de los empresarios hosteleros ante la falta de política turística y de eventos que atraigan este sector. Deberíamos invertir más en creación propia, autóctona, no por chovinismo barato, sino para empezar a crear nosotros también conocimiento, ya que estamos en la sociedad del conocimiento.

Jesús Carrillo

Universidad Autónoma de Madrid

1.

Si por vigencia se entiende su imbricación dentro de la lógica de instrumentalización de la cultura en el proceso de transformación de las ciudades en polos de atracción turística y de neutralización de cualquier otra dinámica de regeneración social, por supuesto que tiene vigencia. De hecho, como hace evidente el texto de su comisario, la Bienal no se concibe desde Sevilla, sino desde un conjunto de lugares comunes sobre lo que significa esta ciudad desde el punto de vista de un turista de paso. Su sentido es el mismo de cualquier otro tipo de proceso de apropiación de los espacios de la vida y del disfrute con fines especulativos.

2.

Alternativos, en el sentido de atraer en el mismo grado la atención mediática hacia la práctica artística, no se me ocurre ninguno. El diseño de acciones culturales capaces de articular las dimensiones locales y globales de la sociedad contemporánea, más allá de la espectacularidad y el turismo, es de una complejidad tal que desborda cualquier modelo. Tal vez el único sea aquel que se base en una reflexión profunda sobre dicha complejidad.

3.

Los promotores de este *macroevento* no consideran ese dinero como "público" en el sentido de "no privado", a pesar de que provenga de los impuestos de los contribuyentes. Ellos se disponen a gestionar un "pool" de dineros de procedencia privada para producir más dinero privado, aunque posiblemente no vaya a las mismas manos de donde salió. La falta de estructuración de la escena artística local no es una cuestión que tenga mucha relevancia dentro de esta lógica. De hecho se elige el arte contemporáneo precisamente por el grado de desterritorialización o de pseudo-territorialización que éste suele tener.

4.

Más que devolver, lo que puede ocurrir, si el negocio se da bien, es que recoloquen en otras manos los réditos aumentados de esos esfuerzos.

Santiago Cirugeda

Arquitecto

1.

Si lo consideramos a nivel económico para el mundo del arte es de gran rentabilidad, así pueden vivir muchos artistas, y obviamente las personas que los mueven. Es como un fondo de inversiones con interés prefijado. Por otro lado, acomoda el consumo por parte del público y la producción del arte. Curiosamente, algunos artistas consiguen compaginarlo con una producción más natural y desinteresada que estos foros programados temporal y espacialmente.

2.

Aquellas situaciones que no se cierran en fechas ni recintos, que no aspiran a la internacionalización, que ocurren en la cotidianeidad, y que pretenden, aunque no se consiga normalmente, agitar y participar de una ciudadanía que, quizás, no ha pedido la bienal.

3.

La cultura (sus representantes teóricos) y su institucionalización por parte de las administraciones públicas, creen actualmente en cualquier tipo de espectáculo mediático como llave para cambiar las cosas en periodos de tiempo muy cortos, cuestión bastante dudosa y en muchos casos inciertas. ¿Guggenheim, Fórum, Expo 92, olimpiadas, Biacs?

4.

¿El esfuerzo de quién? ¿qué comunidad? ¿los 20 millones de pelas para traer un Richard Serra? Difícilmente. Prefiero situaciones más naturales y evolutivas, que realmente formen parte cotidiana de la vida urbana.

Catherine David

Directora de Witte de With, Rotterdam

1.

El problema es que no hay más modelos sino fórmulas intercambiables entre turismo y consumo cultural. Observamos una inflación de bienales que tienen más que ver con perfilar tal ciudad, región o país en el mapa, y sabemos que las manifestaciones culturales pueden ser estrategias de comunicación eficientes. Me parece más honesto aceptar que las bienales ahora son espacios de consumo cultural "sin cualidad", no en el sentido sistemáticamente negativo de "mala cualidad" sino sin cualidad específica. Creo honesto también subrayar que, fuera de Venecia que tiene larga historia (pero se nota ahora sin energía ni imaginación), la bienal con más potencial cultural es São Paulo, debido a su historia, al tamaño y energía de Brasil y de la ciudad/megalópolis. Aquí sí creo que hay condiciones para reinventar un modelo de intercambio cultural internacional para nuestro siglo.

2.

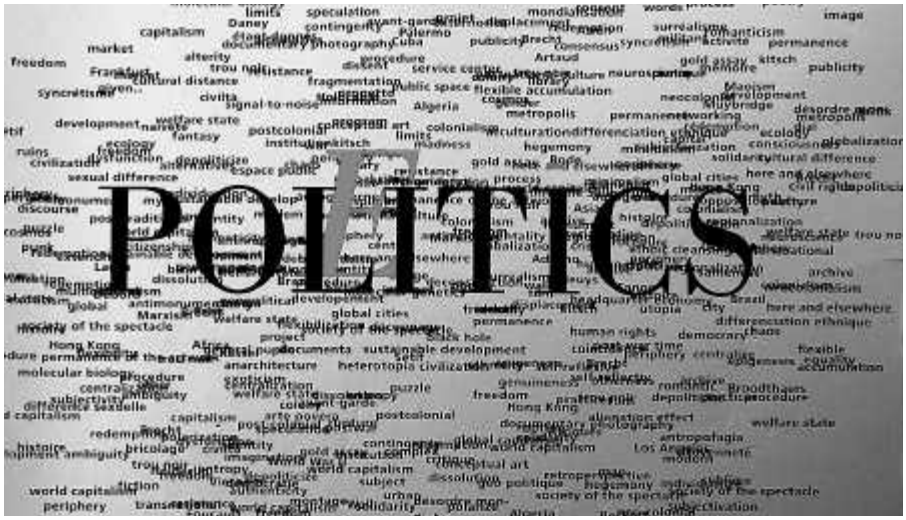
Documenta

3.

Uno puede pensar que un "input" fuerte generado por una manifestación internacional se transforme en una dinámica positiva a nivel local. No me parece antitético. Depende de la ambición y del compromiso político y cultural.

4.

Otra vez depende de la ambición y del compromiso político y cultural. Si hay una mínima visión podemos esperar que la lógica del evento no se oponga sistemáticamente a un proyecto a largo plazo.



José Díaz Cuyás

Profesor de Estética,
Universidad de La Laguna

1.

Asisto con cierto asombro, como tantos espectadores, a eso que llamáis bienalización de las artes, pero sin ser un experto en asuntos de gestión me temo que el problema no está en su "modelo cultural", sino en la carencia del más elemental "modelo" de cultura. Estos eventos se "modelan", como ocurre desde hace tiempo con toda la industria cultural, según los principios de la mercadotecnia. El protagonismo aquí no lo tienen los "hombres cultos", sino los tecnócratas de la cultura, ya sean políticos, empresarios, galeristas, marchantes o comisarios a sueldo. Lo que resulta llamativo hoy en día es comprobar el grado de banalización que ha alcanzado nuestra industria cultural, el hecho de que ande tan poco necesitada de legitimaciones "cultas", que le resulte cada día más cómodo prescindir en sus productos de contenidos "culturales". De modo que para continuar con el resto de vuestra pregunta, me temo que sí, que ese "modelo" en el que se basan hoy estas "ferias" subvencionadas del arte está, en efecto, en plena vigencia, como ocurre también con el resto de las ferias más o menos subvencionas de la industria cultural (música, cine, libros, moda, etc.). Ahora bien, aquí debe estar ocurriendo que aquello con sentido o vigencia desde la perspectiva de la mercadotecnia cada vez tiene menos sentido o justificación desde un punto de vista cultural.

2.

Me parece que el problema no es tanto de modelos como de voluntades. Quiero decir que puede haber distintos modelos de gestión u organización que tengan resultados muy diferentes según la voluntad que los domina. Por eso, a sabiendas de que siempre suele haber varias voluntades actuando a la vez (económicas, políticas, particulares, etc.) y de que en estos asuntos es mejor no ser demasiado purista, la cuestión sería saber si la que predomina en general es la voluntad de potenciar la cultura pública. Es decir, si de lo que se trata es de cultivar las artes entendidas como cosa pública o, por el contrario, de sacar provecho de su ausencia y ninguneo para propiciar otros cultivos como cosa más privada.

3.

En vuestra pregunta va implícita la respuesta. No parece sensato.

4.

Hay una cosa que llama la atención, la Fundación se presenta "con carácter cultural y sin ánimo de lucro", pareciera que hoy la mera invocación de esa palabra mágica en que se ha convertido el término "cultura", con la hipnótica formula añadida de "sin ánimo de lucro", tiene el poder de justificar cualquier trasiego de dinero público sin que nadie se vea en la obligación de dar cuenta de los gastos, ni de los motivos que le llevaron a hacerlo. Por qué tendría nadie que hacer cuentas si todo se ha hecho por la "cultura", que como sabemos es un "bien público" en sí mismo. Para conocer el valor de este bien no hay como acudir a un banco, a su "obra social". Aquí no hay pérdida posible porque siempre gana la "sociedad". Qué sentido tendría entonces que nuestros administradores rindieran cuentas al pueblo, que hablaran en términos de lucro o de gastos, cuando todo es ganancia para el espíritu colectivo, cuando se haga lo que se haga es el propio "pueblo" quien sale ganando con sus "obras sociales".

Por lo que se deduce de su texto, el comisario ha comprendido esta cuestión con extrema lucidez, para comprobarlo basta con leer las dos primeras líneas: lo que quiere ofrecerle a Sevilla es "La alegría de mis sueños", que como bien indica a renglón seguido no es un título, sino un "espíritu". Ya se sabe que el espíritu de las cosas es siempre lo más importante y que su consecución puede justificar cualquier esfuerzo colectivo. Hasta tal punto está justificado el trabajo colectivo por el espíritu que aquí no cabe hablar de rentabilidades, lo espiritual escapa a toda medida y sus bondades no pueden calcularse con una mente de contable. Todo gasto es superfluo si va en pos del espíritu, máxime cuando, como ocurre en este caso, promete devolverle al "pueblo" con mucho arte, de manera expresa y sin ningún rubor, la alegría del sueño.

En realidad, la intención no es mala ni descabellada, esto es exactamente lo que ofrecen los parques temáticos a un público masivo de niños y adultos infantilizados. Pero hay una diferencia importante: en estos parques el público sabe donde va, paga su entrada y si lo que ve no le alegra el sueño el negocio se arruina; en las "ferias" del arte subvencionado, en cambio, es el espíritu el que vela el sueño y aunque éste se convierta en pesadilla no cabe ninguna amenaza de ruina, cómo podría haberla si el espíritu es el ser más deseado y no tiene ningún "ánimo de lucro".

Juan Bosco Díaz de Urmeneta

Profesor de Estética, Universidad de Sevilla

1.

Bienales, como la de Valencia, tienen un sentido evidente, aunque nada halagüeño para quienes pensamos que el arte debe guardar una estrecha relación con un medio cultural concreto y ha de ser el resultado de la reflexión y el intercambio en esa cultura. El sentido que tienen muchas de estas bienales poco tiene que ver con esto.

Son más bien iniciativas surgidas de una industria cultural, basada en la oferta de espectáculo, de una industria turística, que abre incesantemente nuevos circuitos, y de ciertas administraciones que, incapaces por mantener políticas culturales coherentes, depositan su confianza en *fastos* que, como por arte de magia, estimulen de improviso comportamientos que ellas no se preocupan de impulsar con intervenciones más constantes y de mayor calado.

Lo dicho no obsta para que, de momento, mi actitud ante la Bienal de Sevilla sea la expectación.

2.

Los modelos que conozco son los de las bienales tradicionales y los de acontecimientos periódicos de ese estilo.

A mi juicio tampoco sería suficiente el modelo de la bienal histórica. Las actuales formas de comunicación le quitan vigencia. ¿Es posible imaginar hoy la *revelación del pop* tal como se dio en la Bienal de Venecia del sesenta y tantos?

De hecho parece que en esos mismos casos se intenta revitalizar el modelo acudiendo a zonas que quedan fuera de los circuitos establecidos -es decir, fuera de la industria cultural-. Por otro lado se insiste en actividades de tipo reflexivo y se dota a la bienal de turno de contextos amplios (culturales, urbanísticos, sociales, etc).

El mismo sentido de la bienal tradicional se pierde a no ser que el medio de comunicación que establecía se amplíe a nuevos ámbitos, se profundice teóricamente y se diversifique a otras dimensiones de vida.

3.

De mi primera respuesta es fácil deducir que la respuesta es *no*. Pero a mi juicio el problema central no es la bienal sino lo que vds. llaman desestructuración. Mi opinión sobre eso es de sobra conocida. En Sevilla, las administraciones públicas no han conseguido aún establecer referencias fijas en materia de artes visuales. Creo que es el problema fundamental. Un cuarto de siglo de administración democrática se traducen en meras idas y venidas: colecciones que empiezan y se paralizan, fundaciones que resultan ser flor de un día, centros que se abren y no se dotan, salas que se inauguran y carecen de programación y de criterio. La política de los *coitus interrupti*.

Sobre este trasfondo, tan conocido, es fácil desesperar de la rentabilidad de ese dinero público. Pese a ello, mantengo mi actitud expectante. Quizá sea que el posibilismo, endémico en mi generación, me lleve a pensar que si nada cabe esperar de la *piedra filosofal*, aún merece la pena confiar en la química y en la eficacia relativa de los catalizadores. Francamente: es mejor dar un juicio *a posteriori*.

4.

La pregunta tiene en sí misma la respuesta. Pero me gustaría situar el problema en otro lugar. En la necesidad de elaborar, por distintos procedimientos, una crítica eficaz, orientadora y en la medida de lo posible, pedagógica o al menos clara, de cuanto se haga en la bienal. Me parece que el problema básico no es la *eventomanía* sino la necesidad de crear un público y hacerlo a niveles muy diversos. Algo de esto se ha hecho en la música. Desde este punto de vista creo que intercambios de opinión, como el que abre esta encuesta, serían fundamentales. Claro que debieran multiplicarse. Es algo que las administraciones evitan porque lo temen, pero quizá debiera plantearse con más decisión y continuidad a otros niveles.

Nuria Enguita Mayo

Responsable de proyectos de la Fundació
Antoni Tàpies, Barcelona

1.

Depende de lo que se entienda por "modelo cultural". Si se refiere a la actual comercialización y espectacularización de las prácticas culturales como parte de una estrategia básicamente orientada al consumo y al turismo tiene todo el sentido.

2.

No creo que se pueda ni se deba hablar de "modelos" como abstracciones sin tiempo y sin lugar. Cualquier práctica cultural ha de estar ligada a un momento histórico y a un lugar específico, lo que no tiene nada que ver con localismos ni con incidencias directas en el curso de los acontecimientos sociales o políticos. Existen efectivamente formas de hacer menos impositivas, que tienen una mayor relación con los agentes activos, que generan un tejido cultural más sólido y a más largo plazo, etc..., pero que tienen menos repercusión mediática.

3.

Creo que no se pasa de la nada al macroevento. Si bien desestructurada en Sevilla existe una tradición de trabajo colectivo y/o individual en el ámbito cultural desde hace tiempo y una serie de artistas, agentes independientes y comisarios que han hecho un trabajo valiosísimo, incluso a nivel internacional en el ámbito de las artes plásticas, pero también ha habido una gran actividad en el campo de la música, la literatura o la arquitectura, por extendernos a otras disciplinas. Considero que proclamar que en Sevilla no hay nada forma parte de las estrategias de venta y comercialización del evento que se quiere imponer. Existen de hecho actualmente estructuras de producción, promoción y difusión de las artes plásticas que no reciben ninguna subvención pública o si la reciben es tan débil que no permite su consolidación, sólo su supervivencia.

4.

De la forma en que suelen "imponer" estos eventos "caídos del cielo", que no han generado un debate ciudadano anterior respecto a su idoneidad en la ciudad donde se instalan es muy difícil que reviertan en la creación de un sólido estrato cultural y educativo.

Miren Eraso Iturrioz

Responsable de documentación
y publicaciones de Arteleku, San Sebastián

1.

Creo que la proliferación de bienales a la que estamos asistiendo en el último lustro responde más a un modelo cultural que atiende a las necesidades promocionales de las ciudades que las albergan que a razones de política cultural. Las ciudades con una capacidad de gasto público alto, o posibilidad para afrontar un endeudamiento para años, son las que suelen estar dispuestas a acoger este tipo de eventos. De hecho, no suele ser necesario que existan infraestructuras expositivas, como es el caso de Nicosia, próxima sede de Manifesta VI, que sólo cuenta con un museo de arqueología. Paradójicamente, si las bienales se entendieran como procesos de reflexión, producción y difusión y trabajaran con diferentes formatos los equipamientos expositivos no serían imprescindibles. Ahora bien, si nos fijamos en Manifesta V, bienal que ha tenido por sede la ciudad en la que trabajo, observaremos que ha sido un evento expositivo a la manera convencional: exhibición de obras de artistas en equipamientos expositivos existentes o equipamientos acondicionados para la ocasión. Parecía que la quinta edición de Manifesta podía haber servido para mirar atrás, pensar en el manifiesto inicial y debatir su modelo, pero, finalmente, no ha sido así.

2.

El modelo expositivo itinerante, en general, puede seguir siendo válido si se sabe negociar con los diferentes contextos, y se trabaja con la intención de crear conexiones internacionales productivas. Pero dadas las carencias existentes en infraestructuras de producción, edición y distribución que existen en el Estado español, parece más interesante que el dinero público se invierta en proyectos que enriquezcan y potencien el sector, aunque los resultados se obtengan a medio o largo plazo. En general, me parecen más adecuados los modelos híbridos que se adecuan a las necesidades de los proyectos, que las fórmulas globalmente generalizadas.

3.

La pregunta apunta a uno de los problemas que viene arrastrando el sistema del arte en España, y que este tipo de evento, tan exigente monetariamente, agudiza. Sin conocer en su complejidad la situación de Sevilla, no me parece que un macroevento internacional pueda potenciar la escena local. Para conseguir internacionalizar la escena local son necesarios proyectos de diferentes velocidades, que incidan en diferentes ámbitos, además de una implicación seria de la institución pública en el apoyo a instituciones y agentes locales independientes que investiguen y trabajen en propuestas de producción y distribución que generen redes de colaboración internacional.

4.

Ojalá. Lo problemático de la cuestión es que no suelen trabajar con el contexto si no es para representarlo. Una de las oportunidades, que, a mi entender, se han perdido con Manifesta V ha sido la de crear un espacio de reflexión y simulación urbana a partir del encargo que se le hizo al Berlage Institute de Rotterdam con la intención de provocar una reflexión sobre la zona de Pasaia. Finalmente, el proyecto se ha presentado como un ejercicio de urbanismo, más acorde con los planes de desarrollo institucionales que con la problemática de los ciudadanos, y sin contar con la colaboración de colectivos de arquitectos, asociaciones de vecinos, y agentes locales. Como diría Víctor Saúl Pelli, se ha perdido la posibilidad de transformar en activos a los sectores a los que se les asigna el rol pasivo y subordinado de beneficiarios.

Pedro G. Romero

Escultor

1./3.

La BIACS es una fundación que se presenta como privada aunque reclame para sus eventos el dinero público; su iniciativa, según sus propias palabras, se limita a promocionar un evento de "gran envergadura y repercusión internacional". Tal y como está planteada la BIACS, ¿podríamos valorar el alcance de su "tamaño"? ¿Representará su "envergadura" algo en el contexto internacional?

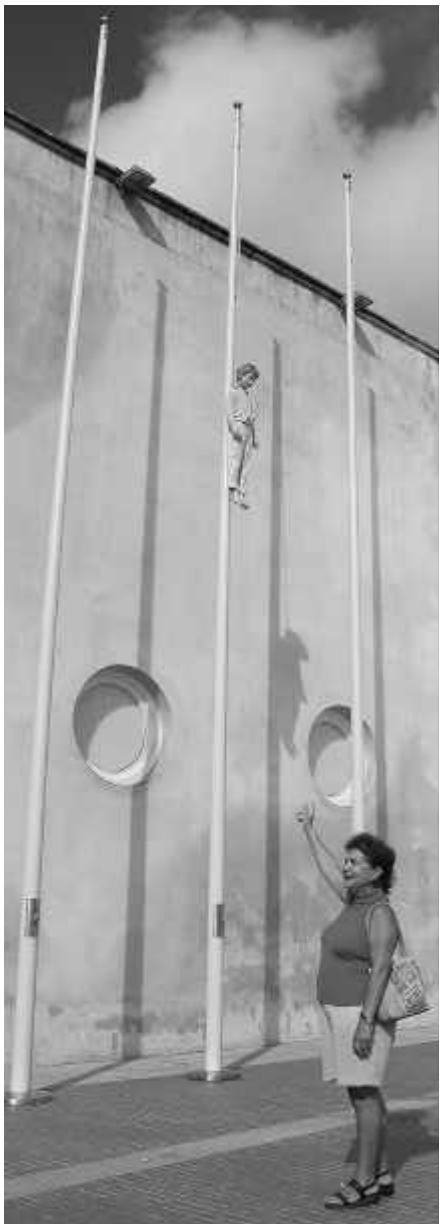
En el Muelle de la Sal, frente a la calle Betis, no hace muchos años y también por iniciativa de Juana de Aizpuru, se colocó una gran escultura de Chillida, esta vez como monumento a la tolerancia. La parte más conservadora y reaccionaria de la ciudad puso el grito en el cielo y las buenas labores de José Luis Ortiz Nuevo y otros encargados por entonces de la Delegación Municipal de Cultura consiguieron que el monumento se quedara. Ya saben, un monumento de Chillida, formas curvas y pétreas, bien sujeto a la tierra por abajo y por arriba abierto al cielo. La gente, de tanto ir y venir por el puente de Triana acabó bautizando aquello con el ocurrente nombre de "el váter de King-Kong". La escultura no ha dejado desde entonces de sufrir agresiones en forma de pintadas, basuras, hasta quedó efectivamente convertida en mojón central de un parking público y, por supuesto, en váter, cuarto de baño ideal de trasnochadores e indigentes que llenaron de meadas y cagadas el recinto escultórico. Se escucharon voces sensibilizadas que culpaban a la ciudadanía de incivilidad y vandalismo, como si trianeros y sevillanos fuesen culpables de la aparición del monumento a la tolerancia como un ovni, que aterrizó de buenas a primeras en la superficie pública del muelle de la sal. Es una dinámica no muy ajena a la de cualquier otro monumento de escultura

pública contemporánea. Y estos festivales de arte contemporáneo no son otra cosa que una sustitución elefanta y performativa, un monumental hito temporal que desprecia del mismo modo que la escultura pública moderna las relaciones entre el espacio público, el hito simbólico y la ciudadanía. El "tamaño" y la "repercusión internacional" son sustitutivos de envergadura freudiana: la escultura pública... grande, ande o no ande. Y de eso se trata. ¿Se le ocurrió a alguien tratar con la ciudadanía esta aparición pública de la BIACS? No, a la vista de que la alianza entre agentes artísticos interesados en "viajar" al extranjero y que los extranjeros viajen a Sevilla, no ha efectuado ningún movimiento en este sentido. Ni se ha trabajado con la ciudad, ni parece que los extranjeros vayan a viajar a Sevilla por la Biacs, según informan las asociaciones empresariales del ramo. Se trata de tomarse a la ciudadanía en serio. Sin populoso alguno, siendo sensibles al rechazo que por parte de los propios ciudadanos existe a estas cosas del "arte contemporáneo". Se trata de entender este rechazo como una pregunta que debemos resolver y no acusarlos simplemente de ignorancia o provincianismo. Si la gente se siente molesta por "los niños colgados" de Cattelan, no estamos simplemente ante un rechazo social que el artista Cattelan pueda convertir en valor añadido para su obra en el elitista mercado del arte internacional. La obra de Cattelan es efectivamente mala, una *boutade* sin significado, que no tiene más valor que el de su imposición como modelo en la red globalizadora del arte mundial. Es un efecto sociológico a estudiar. Debemos trabajar sin embargo en redefinir un nuevo pacto con la ciudadanía, con los públicos, con los vecinos de nuestra comunidad. Ahora mismo estoy trabajando, a invitación del Patio Herreriano de Valladolid, en un proyecto laboratorio en el que tomamos el Museo Nacional de Escultura en algo así como la "Constitución" visual de las imágenes del arte hispano, y nos proponemos a estudiarla. Incluso a ver la posibilidad de reformar esta "Constitución". El propio Patio Herreriano acoge *The Real Royal Tryp*, que descubrimos viene a ser algo así como el uso patrimonialista que el PP en el gobierno hizo de la Constitución, es decir, la versión nacional española de aquella "Constitución" que en el Museo de Escultura se remonta a la época de los Reyes Católicos. Los asistentes al laboratorio encuentran rápidamente los mismos motivos, las mismas formalizaciones icónicas. Pareciera que hubiese la voluntad de definir lo "español" o lo "catalán" o lo "vasco" o lo "andaluz" por una especie de visualidad racial, esencialista y legendaria. Pues bien, a partir de estas dos propuestas nos ponemos a estudiarlas, ya digo, con la vaga idea de ofrecer un anteproyecto de reforma de esta "Constitución". Lo primero que descubrimos es que desde el tardofranquismo hasta el PP, pasando por la política de los anteriores gobiernos socialistas, todos intentan domesticar un arte nacional, despolitizándolo a base de subrayar rasgos patrios: descarnamiento, sexo, violencia, erotismo, gestualidad, texturas, surrealismo, trampantojos, obscenidad... intentando desde luego presentar todo ello sin el mínimo ápice de rasgos críticos... parecería que todo el mundo –hasta el suizo de Szeemann- quisieran invertir la frase de Orson Welles: "500 años de democracia dieron en Suiza el reloj de cuco, mientras la Italia de Maquiavelo nos dejó a Leonardo, Rafael y Miguel Ángel". Es decir, la administración es culpable, los curadores y críticos y galeristas son culpables, los artistas son culpables, pero también es posible pensar que existan obras de arte verdaderamente malas. No se trata tanto de ponernos a ninguna altura, sino de generar una o diversas escenas artísticas autónomas y con la especificidad propia de cada contexto, en lo que se suman medidas globales y locales, pero trabajando no con miras al ranking mundial sino a restablecer el vínculo crítico entre las artes visuales y el mundo, propio de cada comunidad. Al fin y al cabo, en un mundo dominado por formas e imágenes que se imponen como leyes, se trata solamente de dar las herramientas necesarias a cada ciudadano para que sea capaz de construir y defender la comunidad en la que vive y trabaja.

2.

Bajo el "espíritu" de *La alegría de mis sueños*, nombre expropiado a la cultura popular desde una letra del cantaor Camarón de la Isla, su comisario Harald Szeemann lejos de cualquier argumento, tema o cuestión, a modo de coartada, simplemente nos propone -según el texto de presentación- "un paseo entre sorpresas que profundice la visión de alusiones, relaciones, correspondencias, afecto y recuerdos emocionales". Todo ello sin renunciar a expresar el espíritu del lugar: "como siempre estas opciones están condicionadas no sólo por la intuición y la lujuria hacia la aventura, sino también por un sentimiento y una sensación analítica del lugar, del espacio y de las posibilidades técnicas y financieras", en este caso de la ciudad de Sevilla. Finalmente la 1ª BIACS se limita a una exposición en el espacio de la Cartuja, sede actual del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, ¿podríamos afirmar que la "sorpresa" se basta para definir la relación de los nuevos agentes culturales -usuarios, consumidores, espectadores, turistas, etc- con sus lugares? ¿La "sorpresa" como única herramienta del trabajo del arte podría generar algún tipo de conocimiento, afecto o recuerdo emocional? ¿Para una ciudad como Sevilla estas herramientas efímeras, las "sorpresas" pueden suponer una mayor aproximación o conocimiento de las prácticas artísticas contemporáneas? Veamos que da de sí este susto teórico de la "sorpresa".

Sentados en el bar La Tana, en Fuenteheridos, nos contaba Juan el Camas –ya saben, un habitual contando relatos, cantándole flamenco a los guiris en La Carbonería- este cuento que les transcribo, no sin antes advertirles sobre su nombre *Menuda sorpresa*, título bajo el que aparece en las memorias del cantaor que una editorial suiza va a sacar en breve, solamente en alemán, lástima: "Bajábamos por una calle empinada lo suficiente como para no mantenernos en pie. Nos sujetábamos el uno al otro, para no caernos de boca al suelo. Toda la noche estuvimos bebiendo. Bebiendo y cantando. Nos contrató uno, para su taberna, pero la fiesta la pagaba un señorito. Nos montamos en un taxi casi amaneciendo. Despejándonos, oímos en la radio el primer parte. El noticiero cantaba el suceso del día, los rusos habían mandado con éxito un cohete al espacio. El *sputnik* se apellidaba y se quedó flotando en el espacio, arriba, alrededor de nuestras cabezas. Tomás asomó la cabeza por la ventanilla y miró al cielo, a la parte, todavía oscura, que daba paso ya, a las nuevas luces de la mañana. El aire fresco me atrajo a mí también y saqué el cuello por la otra ventanilla. El taxista nos comentó la hazaña de los rusos y, apreciando nuestra complicidad, nos pasó una botellita de coñac para celebrarlo. Junto a nuestros brindis el comentarista de la radio cuestionaba la veracidad de la noticia, o si la aceptaba, era un logro de la humanidad. El taxista nos pidió silencio cuando se detuvo para dejarnos, pues dos guardias charlaban con algunos taxistas en la parada. Tomás y yo nos encaminamos a dormir a la pensión. Pasamos junto al mercado y Tomás, muy decidido, entró en él y se dirigió a la carnicería. Llevaba los ojos brillantes y con parte del dinero ganado en la



noche compró un kilo de solomillos frescos de ternera que aún chorreaban sangre. Yo lo miraba atónito y al cruzarse hacia la puerta conmigo, va y me dice muy serio, "sígueme". Sorprendido lo seguí igualmente serio aunque reconozco que me tambaleé cuando lo vi, decidido, subir las escaleras de la iglesia. Aceleré el paso hasta rozar su espalda pero antes de que pudiera hablarle entrábamos en el interior del templo. Tomás se dirigía directo al altar atravesando murmullos de beatas y la letanía de un rosario que desde el altar voceaba un capellán. El sacerdote salió a nuestro paso, que ya era nuestro porque yo le seguía entusiasmado. Lo apartó de un manotazo y en un salto se encaramó en la mesa frente al altar. Vació el paquete de carne y arrojando los filetes de carne hacia el cielo y contra el altar gritaba: *¡dios ha muerto!, ¡los rusos han llegado al espacio!, ¡dios no existe!, ¡los comunistas están en las órbitas!* Yo entusiasmado lo coreaba, *¡no existe!, ¡no existe!...* El capellán me agarró por el cuello, las beatas gritaban y Tomás seguía arrojando filetes sobre el altar. Yo entre las risas y el forcejeo le vomité al cura en la casulla. Tomás me miraba, riéndose con la camisa roja de la sangre de los filetes. Empujó al sacerdote escaleras abajo y éste, salió corriendo. Nos abrazamos muertos de la risa y sacudiéndonos, con esa flojera que dan los excesos. Meados de la risa, efectivamente, nos meamos y con las pichas al aire, enfrentamos con dos chorros como de fuente. Entonces sentí un golpe en la cabeza, y entreví como arrastraban fuera a Tomás. La policía nos metió en un calabozo casi dos semanas. Dos semanas estuvimos allí, *sin juicio ni ná, sin una muda, meados encima como estábamos.* Al final nos sacó un capitán general al que le gustaba mucho como cantábamos." Juan el Camas, fue amigo del Camarón de la Isla, suyas son algunas letras y los fandangos del bizco Amate que cantaba el de la Isla. Por el relato podéis comprobar que efectivamente, la sorpresa como única herramienta del trabajo del arte "puede" generar algún tipo de conocimiento, afecto o recuerdo emocional. Cuando en 1992 Harald Szeemann comisarió el Pabellón de Suiza en la Exposición Universal de Suiza se propuso acabar con el esterotipo de qué debía ser un artista suizo. La "sorpresa" era entonces la de que no todos los artistas suizos eran relojeros. Pero es que, además, como rasgo general, Szeemann se ha caracterizado por conseguir un tratamiento diferente para lo "otro" en el campo artístico... para los locos, para los alienados, la marca del arte no los excluía a ellos como individuos del cuerpo social sino que su "anomalía" al ser marcada como arte se convertía en síntoma y en objeto simbólico de ese mismo cuerpo social. Esa era entonces la "sorpresa". Después... después se rindió y se puso a convertirlos en santos intocables, miserias del capital. Colocó sobre ellos el aura que justificaría el "exceso", el excesivo valor de cambio que adquirían sus obras en el mercado internacional. La anomalía como lujo siguiendo a Bataille pero convertida luego en variante de mercado, extravagancia de supermercado, mercadería exótica de un todo a cien. ¿Y qué hace Szeemann en una ciudad como Sevilla que tiene a la sorpresa como lema turístico principal? Acaso la cuestiona con nuevas "sorpresas" como el propio Juan el Camas hace en el mentado relato anterior. Acaso la subvierte. Simplemente se pliega a ella y la convierte en el lema principal de su popurrí de artistas. ¿Es Szeemann el culpable único de tamaño desbarajuste? Sería fácil echarle la culpa a las instituciones implicadas, a los organizadores del evento. La culpa la tenemos todos, en mayor o menor medida. Un ejemplo. Cuando desde las instituciones locales se presionó a Szeemann para que aumentara la cuota de artistas locales (y no es cuestión baladí que en aquellos momentos recorriera España el fantasma del "maqueto", o sea, de que en la Manifesta celebrada en San Sebastián apenas había artistas patrios, y los que había eran euscarikos, si hasta se organizó una indecente charlotá en Madrid en la que galeristas, críticos y *curators* intentaron un golpe de estado para que no prosperara la selección separatista de artistas en eventos internacionales!!) y en plena Semana Santa, exactamente en las rápidas y fugaces visitas del Lunes Santo, el Szeemann aceptó que Curro González, Federico Guzmán, Victoria Gil, Loncho Gil y Pedro G. Romero entraran a formar parte del listado de artistas del evento, los artistas implicados no supimos reaccionar

a tiempo, no supimos ser coherentes con las denuncias que todos suscribíamos ante una Bienal de Arte que se presentaba ya caduca, ideológicamente reaccionaria y políticamente contraria a los intereses de la ciudad. No supimos reaccionar a tiempo porque no bastaba con decir que No y bajarnos del carro del evento. Teníamos que haber denunciado la operación a la prensa (a la poca que quedaba al margen de la propaganda de la Biacs), a los medios de comunicación, a nuestros gobernantes, simplemente como síntoma del engendro público que se nos avecinaba. ¿Y a lo peor? ¿Por qué nosotros éramos los marcados por esa lista infame? ¿Por qué acciones de visibilidad artística como las de la Fiambrera Barroca, Peatón bonzo, Precarias en acción, Osfavelados, etc., etc. ni tan siquiera han sido tenidas en cuenta en la Biacs o sus actividades paralelas como si su actividad simbólica en el campo de la cultura visual fuese algo ajeno al arte? Se trata en la Biacs sólo con artistas muertos o con artistas con galerista. ¿Era está la última sorpresa que nos tenía preparada Szeemann? ¿Una Biacs sólo para profesionales? ¿Una feria de arte sin stands? Una fiesta para curadores, galeristas, empresarios, artistas y amigos que pagará la ciudad de Sevilla. Como acaba la canción de Pedro Navaja: *Sorpresas te da la vida, ay, dios*.

4.

La ciudad de Sevilla se está esforzando desde sus distintas instituciones en apoyar el evento que la BIACS les ha propuesto. Desde el Ayuntamiento, Diputación Provincial y Junta de Andalucía se han puesto a disposición del evento recursos económicos y bienes mobiliarios desconocidos hasta ahora. Desde las Fundaciones Culturales de Cajas de Ahorro y las principales empresas de la ciudad, algunas de las cuales son socias constituyentes de la propia BIACS, se están reforzando las actuaciones artísticas para las fechas en las que se celebrará la bienal. La mayoría de las empresas que conforman el sector turístico de la ciudad, socias a su vez de BIACS, realizarán un esfuerzo extra para dinamizar el sector en esas mismas fechas. Desde los medios de comunicación, también muchos de ellos socios de la BIACS, tan habitualmente críticos con este tipo de eventos, se ha bajado la guardia para condescender publicitariamente en la propaganda del evento. Incluso los agentes sociales más contestatarios, tan atentos siempre a la presencia en la ciudad de agentes de la globalización -reuniones interministeriales, FMI, etc.- no se han percatado de la repercusión que para la política cultural de la ciudad -inversiones públicas, recursos culturales, agenciamientos culturales, vías sociales, etc.- tiene un evento como éste. La ciudadanía, en general, espera el evento con la curiosidad lógica y la certeza de que no trastocará las celebraciones de Semana Santa y Feria de Abril. Marcada como está la ciudad, al menos desde 1992, por la necesidad de reclamos y eventos culturales que renueven al principal sector económico, el turismo, ¿podemos considerar que el *lobby* de empresas e instituciones públicas formado para la BIACS podrá al menos "dinamizar" el sector turístico? ¿Podemos pensar que los ciudadanos de Sevilla como público natural de este evento han sido tenidos en cuenta para el mismo o han sido tratados como turistas de clase preferente?

Tres ejemplos recientes: En Sevilla, se ha movilizado a los jueces, a la policía, cuando el grupo de hardcore Narco, regaló, en la promoción de su último disco el videojuego "Matanza cofrade", una variante de los miles de juegos en que se matan chinos, árabes, pero con penitentes y santos; a los pocos días entran en la casa de un chaval y se lo llevan a calabozos por haber ilustrado un cuento erótico con una fotografía de la Esperanza de Triana, una Virgen que hace unos años fue sometida por su Hermandad a un *lifting* en toda regla, que ya quisiera Orlan; días después la Hermandad de la Macarena insta a una discoteca de Barcelona a que se abstenga de usar la imagen de la Virgen en su publicidad. La excusa legal, en todos los casos es que las imágenes de las hermandades tienen *copyright*, y los de Vegap sin decir nada... ¿estos agentes denunciantes son los turistas de clase preferente? Un amigo sociólogo me propone establecer una relación entre la lista de empresarios que apoyan a la Biacs y la de empresarios implicados en las Hermandades de Semana Santa de la ciudad, y, efectivamente son listas excluyentes. El empresariado no capillita es el que soporta la Biacs. Teniendo en cuenta la gran cantidad de artistas iconoclastas -desde Cattelan a su émulo español Sánchez Castillo, desde Ocampo a González, desde Serra hasta Sierra,... algunos con crímenes a sus espaldas, desde el lejano obrero aplastado por una escultura de Richard Serra hasta el vecino italiano recientemente desnucado en el intento de descolgar de un árbol un chiste de Mauricio Cattelan en forma de niño ahorcado- que figuran en la Biacs... ¿estaremos ante una nueva guerra

de las imágenes? ¿Se revivirán las causas iconoclastas de Bizancio en el corazón de la ciudad? ¿Resucitará el espíritu de Munzter y una nueva herejía comunista sacará a Sevilla del orbe capitalista y católico internacional? No tendremos esa suerte. El evento está calculado para que no tenga más repercusión que entre los turistas de la ciudad. Esta vez no habrá "inversión" de valores, excepto la de aquellos referidos estrictamente a lo económico. De hecho los propios sevillanos se deberán dirigir al monasterio de la Cartuja como hacen otras veces, para visitarla como turistas. Ya se hizo vieja la letra de la canción de los Pata Negra, "Sevilla tiene dos partes bien diferentes, una la de los turistas y otra donde vive la gente". Qué bonito hubiera sido que el matrimonio Szeemann-Aizpuru hubiese bautizado la Biacs no con la letrilla camaronera sino con esta verdadera leyenda que subrayaría un cuadro de vistas de la ciudad, así, enmarcado en su banderola y con una rúbrica de intrincada factura, bajo el retrato de la ciudad con la Giralda y la Catedral, la Torre del Oro y el río, la Biacs y la isla de la Cartuja, todas ellas iluminadas mientras que por los bordes oscuros circulan los chabolistas de los Bermejales camino de las Tres Mil viviendas, los especuladores en acciones de compraventa en los barrios de la Alameda y San Luis, los urbanistas intentando calzar los arrabales de la ciudad con el PGOU y el metro, y debajo de la escena, calcada con la factura de los Valdés Leal del Hospital de la Caridad, el lema que repito: "Sevilla tiene dos partes bien diferentes, una la de los turistas y otra donde vive la gente". Pero, ya digo, la cosa ni tan siquiera es así ahora. No hay diferencia entre turistas y no turistas en la ciudad. Existen turistas ricos y turistas pobres, turistas todos al fin y al cabo. Si fuesen a la Caridad se encontrarían las Atarazanas ocupadas por los chistes para turistas de Pilar Albarracín con un desproporcionado gasto, que deja atónitos a quienes *In Icti Oculi* se quejan de la falta de recursos que tiene el vecino hospital para enseñar sus fondos de pintura. "Invertido" así, el capital simbólico de la ciudad, invertido en el sentido de inversión económica, de negocio, de renta. Sabemos que si la Biacs resulta un fracaso en cualquiera de sus aspectos nuestros gobernantes, como ya han anunciado, cortarán por lo sano, como han hecho con esa otra estafa, la de convertir *Carmen* en

una opera global. Lástima que para las artes no se haya sido igual de sensible que para la música. Porque ya sabemos -cualquiera que conozca la escena artística puede comprobarlo a la vista de los artistas seleccionados- que la exposición de la Biacs buena no es. Decir que la exposición es mala depende de la famosa ecuación entre precio y calidad. Si en la presentación de cuentas final la cosa se ha disparado de precio y con semejante bodrio, a alguien habrá que pedir responsabilidades. Pero a lo mejor todo es así de malo por lo barato, entonces igual ganamos algo simbólicamente. Esperemos al menos que si hay ganancias de ese tipo estén nuestros políticos atentos a su expropiación, y sean éstas dinerarias o simbólicas, se "inviertan" con mejor sentido en otra ocasión.

Daniel García Andújar

Artista

1.

Desgraciadamente el sentido y la oportunidad de este tipo de acontecimientos espectaculares y macro eventos culturales no transcienden más allá de la compulsiva aglomeración de actividades cuya finalidad no se entiende bien fuera del estricto efecto publicitario y el *marketing* político. Entonces el trabajo de los artistas se convierte en mero recurso acrítico al servicio de intereses que escapan del ámbito estrictamente cultural donde el rédito institucional que se suele buscar con este tipo de eventos mediáticos proviene de la lógica del uso de la ciudad como un sistema de consumo para el ocio y el turismo.

2.

Bueno, varios como todo el mundo, es un formato cada vez más extendido y es casi imposible no haber visitado, sufrido, participado o colaborado en alguna, también he rechazado participar en otras como la de mi ciudad, Valencia. Sin duda éste es un ejemplo que tengo muy cercano y con el que hemos sido muy críticos un gran número de personas y asociaciones. Desde luego no se puede generalizar, no siempre el modelo "bienal" obedece a los mismos presupuestos en su concepción y estructura, entiendo que el modelo en discusión es que intenta emular formatos derivados del de la Biennale o Documenta.

En el nefasto caso de LA CIUDAD IDEAL de la II BIENAL DE VALENCIA, ésta se planteó como una mera estetización de los conflictos abiertos en la ciudad. Concebida desde una hipotética autonomía del arte, se pretendió convertir el espacio público de la ciudad en un museo temporal al aire libre o un decorado, donde la creatividad se muestra irrelevante para el espacio urbano. Quedaron al margen cualquier tipo de intervención estética o teórica que cuestionara realmente la problemática urbana y el entramado social. Se ocuparon solares para la realización de intervenciones públicas que estaban absolutamente descontextualizadas y desvinculadas de la realidad. La "Ciudad ideal" sólo abordó la cuestión urbana para convertirla en objeto de consumo cultural, utilizando el recurso artístico como catalizador de la amnesia colectiva. La cuestionada aportación a la ciudadanía y el despilfarro irreflexivo fueron la tónica general.

3.

En absoluto, esto sería una perversión de la función pública y una auténtica involución en las políticas culturales. Siendo realistas, no creo que con la inversión proyectada se puedan alcanzar resultados tan optimistas como los esperados por la organización, ya le gustaría a más de un político, el listón de la cultura espectáculo se ha puesto muy alto. La función pública en relación al mundo de la cultura es un camino de largo recorrido que no puede improvisarse y que asume muy mal los cambios de velocidad. Los procesos culturales han de ser constantes y a muy largo plazo, tejiendo una estructura estable y constante, con infraestructuras persistentes, que puedan asegurar una trama cultural duradera y asentada en el contexto social

4.

Si me remito a ejemplos objetivos como el de Valencia, en absoluto. No creo que cumpla ni los más espurios objetivos de rentabilidad política, *marketing* o publicidad para la ciudad. Está perfectamente comprobado que la acumulación acrílica de actividades coincidentes no es un bien en sí mismo sino que constituye un auténtico problema de saturación. Este tipo de eventos suele vehicularse a través del lanzamiento de artistas "paracaidistas", artistas contratados puntualmente que desconocen la realidad de la ciudad donde exponen y su contexto más inmediato, haciendo muy difícil desarrollar procesos de implicación, intercambio y colaboración.

Marta Gili

1.

A menudo no fallan los modelos, sino la idoneidad de su uso. Una bienal o un festival pueden ser modelos aptos para propiciar gestos de relación y de intercambio ante y con la comunidad. Pero su uso indiscriminado y arbitrario los convierte en una gesticulación histriónica y sobreactuada, exentos de contenido y de credibilidad.

No digo que las bienales o festivales sean obsoletos en sí mismos, como modelo para "desplegarse, mostrarse y dialogar ante y con la comunidad". Cualquier evento de estas características, sin embargo, debería ser el resultado de una acumulación de gestos previos tendentes a abrir un universo nuevo de relación, de comunicación y de experiencia en el seno de la comunidad.

Sabemos, sin embargo, que la industria del ocio y del entretenimiento es pobre en acciones críticas y rica en gesticulaciones faranduleras, en espectáculos, cuyo valor simbólico se halla lejos de propiciar la reflexión y, más lejos aún, de aplicar la autocrítica.

La producción de eventos culturales en masa, se ha convertido en una de las mayores fuentes de riqueza y crecimiento económico de nuestras ciudades. La relación de maridaje entre la cultura y la economía está generando no pocos productos esperpénticos, que responden a una necesidad no solamente de mercadeo mediático, sino también ideológica y generadora de pervertidas alucinaciones identitarias, por parte de los organismos que ostentan el poder.

Por esa razón, es importante propiciar acciones de participación y de diálogo que cuestionen de forma constante a todos aquellos que, pretendidamente, hablen en nombre de la comunidad.

2...

3...

4...

José Lebrero Stals

Director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

1./2.

La bienal de arte es un modelo que se crea con el objetivo de reunir en un mismo lugar con carácter periódico un conjunto de obras de arte para hacer asequible información del estado de la cuestión a un visitante que no podía viajar del mismo modo que hoy lo hacemos. La Bienal de Venecia ha cumplido ya los cien años de existencia y como veterana sigue manteniendo el espíritu de gran acontecimiento internacional en el que los pabellones nacionales sirven para mostrar lo que se considera en cada Estado o Nación relevante del momento. Sin embargo y como dice la voz popular sabia, la patria es el último refugio de los mediocres.

Con la aparición de la Documenta en la postguerra mundial, en Kassel (Alemania), el modelo de bienal gana una nueva dimensión. Ya no es central que cada país se represente de un modo simbólico mediante una selección de aquello que considera "más" contemporáneo. En Kassel, con la guerra fría ya "caliente" se trataba en la primera edición de recuperar en Alemania el tren perdido con la segunda guerra mundial. Arnold Bode propone hacer una gran exposición en las ruinas de lo que había sido un museo internacional para enseñar a los jóvenes que no habían hecho la guerra que existieron las vanguardias y defender la idea de que Alemania tenía la obligación de incorporarse de nuevo al grupo de países democráticos que patrocinaban la cultura progresista en el marco de las artes visuales.

Desde entonces Venecia simboliza aún la contradicción de un modelo basado originariamente en el de las grandes exposiciones universales -siglo XIX- y Kassel, por el contrario, la tesis curatorial que apuesta por un modo de entender el arte contemporáneo. Mientras que en Venecia las exposiciones paralelas han ido tomando mayor presencia y peso, en Kassel la cuestión central radica en cada edición saber quién será el próximo/a comisario/a y cual será su propuesta. Se da la interesante casualidad que el responsable artístico de la primera bienal de Sevilla es el único comisario que ha liderado los proyectos de Kassel y de Venecia.

Habiéndose demostrado su utilidad, el sistema de bienal se aplica para todas las artes y en concreto en el de las visuales se ha convertido en una forma posible de promocionar el turismo cultural y subrayar la posibilidad de lo local como oferta de consumo de servicios. Así este año se contabilizan por lo menos una veintena de bienales de arte internacional en los lugares más remotos del globo. Esta proliferación ha ido obligando a la diferenciación temática y así conviven la de escultura en miniatura, con la de pintura, con la de nuevas tecnologías, la de arquitectura o la de...

Es higiénico preguntarse para que sirven las bienales en un mundo más universalizado informáticamente y con mayor capacidad para saber con instantaneidad lo que sucede en otra esquina del globo. Preguntarse si pesa más el efecto turístico, la rentabilidad política, la efectividad dinamizadora de la vida cultural de una ciudad. También si hay que primar el espectáculo frente a la rigurosidad del programa teórico muchas veces menos afortunado en sus aspectos llamativos pero por otra parte capaz de dejar frecuentemente un sedimento mayor. ¿Se puede pensar otro modelo de acción cultural más acorde con los tiempos que vivimos y los que nos gustaría vivir en Sevilla? ¿Es posible imaginar una bienal *in progress* que transcurra precisamente entre los dos momentos álgidos, brillantes, glamurosos del bienalismo, promocionando el desarrollo y el proceso antes que el momento estelar? Como decía el chiste: "queremos una bienal cada año".

La celebración de una exposición internacional de gran formato como táctica de "poner" en el mapa a una ciudad es un tipo de herramienta cada vez más común. De lo que se habla poco es precisamente de las posibles cartografías, qué las definen, quién las configura, a que lógicas geo-culturales pudieran responder,... De un modo muy general se podría decir que celebrar un gran acontecimiento cultural dirigido a un gran público poco informado y poco entrenado para esto "secreto, misterioso, extraño" del arte contemporáneo es un modo de respuesta a la lógica económica que imponen los procesos de conversión en ciudades de servicios a las antiguas ciudades. Pero también es una oportunidad para acercar modelos de interpretación de la realidad de quienes pueden arriesgar más, los artistas. Es evidente que el deseo de fortalecer el sector turístico mejorando la oferta al potencial cliente viajero juega un papel relevante en ello. Pero además, y el caso de Sevilla es muy ilustrativo de esto por ser nuevo y tener lugar por primera vez, las bienales de arte sirven para comprender mejor como están constituidas las carencias y las virtudes de las ciudades en cuestión. Cada bienal es una apuesta y una respuesta por lo local que resuelven un número muy reducido de personas activas.

3.

Hablando de un modo tan genérico se corre el peligro de simplificar la cuestión y de caer en el moralismo rápidamente aun sin querer hacerlo. ¿Qué es el dinero público? En el caso concreto que nos atañe, ¿sabemos como se financia la exposición? ¿Qué descripción es posible realizar de eso tan ambiguo como lo que se nombra "escena local"? Lo cierto es que la iniciativa de organizar este "macroevento" ofrece una gran oportunidad para precisamente revisar cuál es el sustrato intelectual, la temperatura experimental, la generosidad de los particulares por el interés colectivo, el grado de radicalidad que en la ciudad se vive respecto a la creación entendida como espacio de experimentación, debate, antagonismo sobre los cánones y las desviaciones de las normas sociales que rigen el orden estético. Si un acontecimiento irremediable por lo próximo es capaz de potenciar, y por lo tanto contribuir a desvelar las virtudes, carencias, contradicciones, necesidades, potencialidades de la ciudad, puede ser bienvenido. Sería muy de agradecer que empezáramos a trabajar en todo ello ahora mismo. De no hacerlo quienes con mayor o menor fortuna van más allá del interés personal, los otros, quienes pertenecen a la cofradía de los bucaneros y trapicheros lo harán por todos.

4...

Salud López
Coreógrafa

1.

Creo que esa pregunta no está bien formulada, o es demasiado general. En el sentido de que sería una respuesta diferente dependiendo de los contextos donde se realizara, porque existen muchas diferencias culturales, estructurales, económicas, en las diferentes ciudades y países para ver el valor efectivo y lo que implica esa pregunta. Entonces, desde mi punto de vista, no de una gran conocedora de bienales sino de una ciudadana de a pie, de Sevilla (que sólo tiene imaginación y la usa y desde ese plano hablo, del de la ficción), pienso que en nuestro contexto hay toda una Labor de base a realizar a nivel cultural que no puede ser ignorada y que es prioritaria. Claro que esta Labor es más difícil, dura y menos agradecida que organizar eventos tipo bienal y que su rentabilidad política, entendida como publicidad gratuita del partido gobernante durante sus años de legislatura, es menor, no tiene efectos espectaculares y no es tan controlable, ya que un proyecto sólido, entendido como consecuente, puede durar mucho tiempo, o dar mucho de sí y después de todo ¿qué pasaría si lo heredara la oposición?, (sería ésta la que recogiera los frutos de lo sembrado anteriormente), aunque lo terrible es que ésta, la oposición, seguro que fulminaría la Labor, por no ser ellos los inventores, y entonces para que matarse a pensar como hacer de la cultura un bien de la ciudadanía, visto el poco interés que tiene por sí sola esta Labor que no se ajusta a esos patrones del acontecer político. Esta Labor sería una gran rentabilidad para los ciudadanos a largo plazo y la mayor de las veces pasará desapercibida por lo elegante, sutil, como un guiño y sólo redundará en un bienestar real de los ciudadanos y las personas que nos visiten y dará que hablar allá donde nuestros ciudadanos se desplacen, por qué no a otras bienales, por lo bien "hablao" que serían los futuros disfrutadores de esa labor cultural del día a día, porque el arte (no hablo de ese arte que se supone que ya tenemos, sino de ese otro saber mirar, tomar placer en contemplar, reflexionar y opinar) no sería algo que se fuera a ver a un lugar, sino que estaría en nosotros y lo llevaríamos donde fuera, algo que nos defendiera de esa mediocridad que se extiende como placebo, no hay más que enchufar la tele, ese bien común. Luego que nos echen todas las bienales, anuales, trienales que quieran, mientras las necesidades de base estén cubiertas, "ande yo caliente ríase la gente". Claro que a veces se empieza la casa por el tejado, y creo que en las circunstancias de precariedad, sequía se dice, en la que estamos tampoco debemos dejar pasar ninguna ocasión, ninguna gota de agua, una vez entendido que se hará de todos modos, cueste lo que cueste, y pasando por encima de quien sea, porque es algo de escaparate, de vendernos. Pues vendámonos, veamos qué cosas positivas tiene (es sabido que el capitalismo, ese monstruo, se disfraza, usa tácticas sociales y de participación para conseguir sus objetivos, no tiene moral) entonces nosotros no debemos ser remilgados, traguémonos lo que sea, y démosle la vuelta al evento, hagámosla nuestra, utilicémosla. Una gran parte del dinero "dicen que es privado", no se está llevando el presupuesto de cultura de la

comunidad. Pues bienvenido sea ese capitalito, quizás luego estos mismos empresarios no sean tan timoratos a la hora de dar para otras actividades necesarias, quizás le cojan el gusto, hagamos que se comprometan en otros menesteres. Nuestros artistas condenados a la lejanía que para la contemporaneidad, esa que cotiza en bolsa, esta nuestra tierra, quizás encuentren una puerta a su tiempo verdadero. Para los paseantes y visitantes intentemos que no sea una bienal banal, démosles contenido, al menos que nos sirva para reflexionar, unir objetivos, planificar acciones, crear un frente. Y ya puestos, no podemos quedarnos con los brazos cruzados ante la idea que quieren dar de nuestra ciudad, ya hemos sido castigados bastante por esta idea que la gente tiene de nuestra cultura, hinquémosle el diente a las paradojas de nuestra existencia, (tradición – modernidad), quitémonos de una vez por todas esa losa que de luces, olores y colores nos tiene aprisionados, bien sabemos que Sevilla es otra cosa.

Creo que ya he contestado de una vez por todas y además no me refería al tema bienal sólo, sino de paso condenar ese *savoir faire* de nuestros políticos, gestores culturales interesados en contratar a la *star system*, cueste lo que cueste con el solo objeto de que pongan su nombre en los proyectos X y hacerse la foto de turno para los medios, y que pidan lo que quieran, hoteles de lujo, descapotables, para eso está el presupuesto público, para derrocharlo, deberíamos hacer un recuento de todo este despilfarro, reparar las goteras endémicas y las posibles fugas del erario. Y que además ni vengan, me refiero a las *star*, que eso no importa, ya habrá aquí quien haga el trabajo duro por dos pesetas (ahora euros, pobres pesetas y pobres nosotros) y sin abrir la boca porque te castigan y los demás, los independientes (que no tienen padrino y por eso no se bautizan, esta forma ancestral de acceso y ascenso dicen, es un índice de subdesarrollo), los que tienen ideas propias que se vayan que aquí molestan.

2...

3...

4...

Alberto López Cuenca

Profesor titular de Teoría del Arte, Universidad de las Américas, Puebla (México)

1.

Dentro una sociedad que concibe mayoritariamente el arte como un pasatiempo (de legos y eruditos), y donde la experiencia estética es fundamentalmente espectacular, tiene muchísimo sentido y vigencia el formato banalizador y publicitario de las bienales. La pregunta, en realidad, es si debería tenerla.

2.

Quiero pensar que pueden pensarse otras concepciones del arte que hagan de las bienales formatos obsoletos. Si el arte actual tratara de ser consecuente con las prácticas más críticas y conscientes del siglo XX nos encontraríamos con que su función no sería la de la promoción personal (del artista, del curador y del director o galerista que aparece vinculado con él), ni la de presentarse como (en el mejor de los casos) ingeniosas *boutades* sobre la historia, el soporte o la práctica artística. Si la práctica artística se concibiera como una tarea ciudadana, política, propositiva y constructiva, las bienales no tendrían mucho sentido. Dado que el arte no se concibe de dicha manera, la cuestión (según mi juicio personal y sesgado) pasa por generar los espacios (educativos, de discusión, de creación e implicación social) que favorezca dicha visión. En ese sentido, en líneas generales las bienales de arte no están concebidas para cumplir con estas expectativas. Aun cuando incidental y puntualmente pudieran beneficiarla.

3.

Ignoro cuál es la implicación económica de las instituciones públicas en la Bienal de Sevilla, o cuál es el grado de desestructuración de la escena artística. Sí conozco el reciente y sangrante caso del Museo Picasso de Málaga: una institución sufragada por la Junta de Andalucía con varias decenas de millones de euros que no tiene intención alguna de generar un foro de reflexión, práctica o reconsideración de las artes, sino atraer turismo y salir en los medios de comunicación. Como han reconocido las autoridades locales, el museo está pensado para los extranjeros, que son quienes entienden de arte. Seguramente, *mutatis mutandis*, se pueda equiparar esto con el caso de la Bienal de Sevilla. ¿A quién, para qué y hacia dónde mira?

4.

No me queda clara la pregunta, pero me imagino que los patrocinadores sí esperan ver retribuciones de algún tipo. De la alegre comunidad sevillana, no me cabe la menor duda de que se divertirá y se enorgullecerá con el fuego fatuo mediático de la Bienal. ¿Acaso no lo hace con la Feria de Abril y con la Semana Santa?

Rogelio López Cuenca

Artista

1.

Dentro de la lógica en que se inscriben, sí.

2.

Otro modelo en funcionamiento y al nivel de estos eventos, no. Sí que ocurren (y se me ocurren) otras maneras más democráticas, más participativas, menos "paracaidistas", y sobre todo de dimensiones "menores", más "horizontales", más próximas: hay otros posibles modos de hacer y, sobre todo, por hacer.

3.

Las Expos, el Fórum, las diferentes Capitales Culturales… responden a la necesidad del mercado del turismo de poner cíclicamente ciudades "de moda"; estos eventos son anuncios, la campaña temporal de una ciudad-marca en el mercado de las imágenes: de lo que se trata es de revitalizar la industria turística mediante el acontecimiento "cultural", a la vez que se "turistiza" la experiencia cultural.

4.

En la nómina de beneficiarios (económicos, políticos,...) de estas operaciones la escena cultural local más bien no consta: de producirse algún tipo de efecto positivo, debe ser considerado como efecto secundario, como el de una bengala que imprevistamente se desvía del castillo de fuegos de artificio.

Las preguntas del cuestionario están demasiado "cargadas" de juicios previos, que si bien comparto (o precisamente por ello) dificultan las posibilidades de debate y corremos el riesgo de estar recogiendo firmas de adhesión. Eventos como la Bienal tienen que ser contemplados y analizados dentro del contexto político, económico, social y cultural en que están sucediendo, y no sólo como corolario espectacular de esos procesos sino analizando su rol principal en la revitalización del sistema.

Hay que lamentar que el momento de plantearnos hablar de esto públicamente sea ahora, prácticamente ante los hechos consumados, en lugar de haber abierto un foro de debate en torno a este tipo de "acontecimientos culturales" y acerca de esta Bienal en particular, lo que probablemente hubiera ofrecido más opciones que las encapsuladas en *slogans* "a favor o en contra" o "Bienal sí o no". A ver la próxima vez...

Bartomeu Marí

1.

Tiene sentido en ciertos contextos. En sí mismas, y sin una inserción precisa en la situación en la que se dan, se han convertido en una letanía bastante monótona, y en ciertos casos tienen efectos perversos. En ciertos lugares sirven para dar a conocer a un grupo o generación de artistas que antes no se conocían internacionalmente; puede proporcionar ocasiones o medios para producir obras excepcionales y puede despertar la curiosidad de un público no iniciado que después continuará (potencialmente) interesado por el arte. Éste es el caso de Asia, fundamentalmente. El problema es cuando la Bienal se convierte en una excusa de promoción turístico-cultural de una ciudad o un país, sin mayor preocupación. Entonces sus resultados pueden ser altamente negativos. Creo que la cuestión es qué infraestructuras (físicas, económicas, sociales, intelectuales, …) necesita el arte, los artistas y el público. Desde nuestro punto de vista, la prioridad es la calidad de la presentación del arte de calidad e interés. Mi sensación es que más que bienales, lo que se necesita es dotar de medios, económicos y humanos, a las instituciones existentes (en el Estado español) para que puedan llevar a cabo programas de calidad con continuidad.

2.

La actividad continuada de alta calidad de los museos y centros de arte.

3.

No. Yo diría que la prioridad es que la sociedad sevillana esté orgullosa de sus instituciones dedicadas al arte, que las disfrute y aprenda de ellas y que los artistas se vean motivados y enriquecidos por el trabajo de esas instituciones además de que lleguen a constituir su fuelle, su fuerza más dinámica.

4.

En algún momento probablemente sí, pero no sabría decir en cuál, ni cuándo ni cómo.

Carlos Miranda

Artista. Profesor de Expresión artística,
Universidad de Málaga

1./2./3.

Parece, ante todo, que la polémica en relación a la BIACS no ha de surgir tanto en relación a la propia competencia en la organización y gestión de una bienal de arte contemporáneo cuanto a la ideología que subyace a ésta. Creo que aquí, en efecto, se pueden distinguir claramente dos modelos culturales que, simplemente, responden a modos muy diferentes de entender tanto qué se entiende por ciudad como por qué sea, o qué deba ser, esto que tan alegremente damos en llamar arte: qué relación ha de mantener éste, en fin, respecto a la sociedad en la que ocurre. Así, por un lado se puede observar la gran tendencia vigente a espectacularizar la presencia artística mediante grandes eventos como el que se propone, lo cual, indudablemente, tiene sus repercusiones económicas en el lugar que acoge el proyecto. Este modelo necesita de grandes *figuras* (esto es, grandes nombres) tanto en el plano artístico como, sobre todo, en el *superartístico*: en la figura del comisario. Planteada la cuestión, pues, como una economía del espectáculo, parece que nada mejor para una ciudad que un gran reclamo mediático de este tipo para obtener rendimientos comerciales y turísticos a corto plazo, así como, quizás, la proyección de algunos de los artistas seleccionados menos conocidos. Desde este punto de vista, que técnicamente, para un evento específicamente artístico, se apoya en una concepción romántica del arte basada en la *presencia fascinante* de obras de *individualidades distinguidas*, parece claro que tanto la elección del comisario como el modo de articular la bienal responden con agilidad y corrección a sus objetivos.

El cuestionamiento puede surgir cuando nos planteamos otro modo de entender el arte. He sugerido el anterior como un modelo de rápida rentabilización mediática que se fundamenta en la facilidad de agenciamiento que facilita dicho modo romántico del arte, un modo que no parece contemplar la del arte como una actividad de *efectiva* repercusión social. Si, en cambio, así se hace, resulta patente cómo ésta no es una bienal que atienda tales intereses. Y ello es así porque la autonomía que reclama el arte desde, como decimos, un punto de vista *moderno* que asimila perfectamente su condición exhibitiva y mercantil, implica su separación de la sociedad, su clara distinción de la praxis vital. Por lo que, si, al contrario, se quiere comprender el arte como perfectamente imbricado en el devenir cotidiano de la ciudad, *indistinto* de ésta, nos encontramos servido el conflicto entre ambas concepciones. El "problema", a nivel mediático, sería que la indistinción no es *tan* noticiable: ni es fotogénica, ni es resumible en titulares atractivos, ni, en muchos casos, exhibe grandes nombres. Por eso se plantean estos magnos eventos del modo que se hace, o por eso se siguen abriendo centros de arte contemporáneo como si

fueran museos de arte moderno. Pero la estrategia de un arte integrado en la sociedad permite desarrollar dinámicas que la institucionalización al uso impide, entre otras la tan cacareada *interacción* con una ciudadanía a la que esto del arte contemporáneo, simplemente, no le importa. Y no lo hace, entre otras cosas, porque *no le afecta*. Se trataría, pues, de conseguir articular los operativos estéticos necesarios para que, realmente, la bienal afecte a la ciudadanía, aunque para ello, haya que plantear discursos artísticos no tan institucionalmente objetuales (esto es, cosificables) como socialmente procesuales, que, en el fondo, parece ser el *quid* oculto de la cuestión, por supuesto no sólo en esta ocasión, sino de manera generalizada en el sistema del arte que aún hoy rige.

Así, pues, parece plausible contemplar la posibilidad de, en aras de establecer verdaderos canales de implicación cultural en la ciudad -compuesta de ciudadanos que hacen, opinan, deshacen, trabajan... viven, más que de individuos que suman números de entradas- aprovechar la potencia mediática y de prestigio proyectados por esta primera edición para reconducir sus modos en sucesivas ocasiones de manera que responda antes a los condicionantes y particularidades del territorio al que se debe que a su mera proyección publicitaria y/o crítica en la ya saturada prensa especializada o en la habitualmente superficial respuesta de la prensa generalista. Una posibilidad, en fin, que, en su desarrollo futuro acabe desechando la idea de monumentalidad del evento a favor de su operativización como instancia de *efectiva* intervención cultural. Lo cual, por otra parte, no requeriría, en buena lid, tanto una inútil confrontación ideológica cuanto, siendo todos inteligentes, una adición de modos y esfuerzos que a todos beneficiaría, si se piensa bien y en profundidad.

Hemos hablado de valorar más el proceso que el objeto final del trabajo artístico. Aquí ello no respondería tanto a un explícito interés por socavar los cimientos del mercado del arte (lo cual no sería nada operativo en una ciudad como Sevilla, por otro lado), como a propiciar modos de producción que se hagan cargo, como decíamos, del contexto en el que actúan, lo cual permitiría un desarrollo mucho más cercano al ciudadano, incluso su implicación directa en el momento productivo, y no sólo en el contemplativo. Permitiría, asimismo, una profunda extensión en el tiempo, y en el espacio social y geográfico de la ciudad, y supondría, sobre todo, un modelo novedoso de trabajo que, con su conveniente dirección y proyección, podría dotar de singularidad y prestigio a un evento que tendría, así, la posibilidad de establecerse en respetada referencia de análisis del mundo desde la privilegiada operatividad crítica que permite el arte.

4.

Quizás, a modo de colofón a estas preguntas -de las que hemos dado cuenta en el apartado anterior- cabría formular otra: ¿sería hoy, en las circunstancias que se describen, posible organizar un evento de la entidad del que nos ocupa, sin hacerlo como espectáculo? ¿Realmente podría concentrarse toda esa aportación económica, publicitaria e institucional desde una alternativa como la que hemos propuesto?

Parece que la respuesta nos debería hacer reflexionar, también, acerca de la operatividad de nuestros discursos, pues, insistimos, quizás convenga más activar opciones transversales de agenciamiento de las dinámicas en curso que otras de enfrentamiento negativo de la cuestión.

Ángela Molina

Crítica de arte

1.

Creo que una bienal debería servir para estructurar y dar coherencia a trabajos y acciones artísticas en un ámbito local, y que a la vez fuera capaz de integrar otros trabajos y acciones "diversos" (la diversidad como papel pautado donde el comisario/a/director/a escribiera su particular partitura).

2.

Ese es mi modelo ideal.

3.

Es una pregunta con su propia respuesta. En primer lugar, resulta sospechosa la organización de una bienal de ámbito privado impulsada por un galerista, sea quien sea. El mercado, en la medida de lo posible, debe estar ausente y la bienal libre de toda sospecha, y más si esa bienal participa del dinero público y se desarrolla en un espacio público. Transparencia y coherencia. Otra asunto es la esponsorización, es necesaria en este tipo de eventos para liberar de cargas a la administración, en cuestión de transportes, montajes, dietas a los artistas. Me parece que en el caso de Sevilla se ha hecho al revés.

4.

La honestidad es el fundamento.

Patricia Molins

Comisaria de exposiciones

1.

Creo que actualmente el modelo es mimético y está sobresaturado, funciona sobre todo por razones geoturísticas y como promoción de curadores internacionales, pero no ha conseguido dar visibilidad internacional a nuevas propuestas ni a artistas "periféricos"- excepto creando un circuito periférico que se autoalimenta. Es un órgano más de la institución arte en la época de la globalización, y habría que replantearlo y redimensionarlo.

2.

Las estructuras locales, que trascienden a través de su conexión con estructuras más amplias o como filtro hacia instituciones consolidadas de mayor visibilidad.

3.

Creo que la función del dinero público es en primer lugar definir su política desde la planificación y la permanencia, no desde la improvisación ni el evento efímero, y dirigirla a los ciudadanos y no a los *media*. No creo que este macroevento sirva para llevar a la escena internacional nada que no estuviera previamente en ella. Ni que la Bienal pueda considerarse desde la perspectiva de las artes visuales, sino de la industria turístico-cultural (sobre todo después de leer el texto de su comisario).

4.

Sí. Tal vez no al colectivo artístico, pero sí a la ciudad y la región. Preferiría contestar esta pregunta una vez cerrada la Bienal, conociendo cuál ha sido la respuesta ciudadana y mediática, la implicación de los agentes artísticos, culturales y educativos locales, y sobre todo después de conocer la relación de gastos de la Bienal, su justificación, y su comparación con los gastos corrientes de las instituciones implicadas. Me parece difícil de justificar el coste de gestos como el transporte de la obra de Serra...

Carme Ortiz

Crítica y profesora de Arte. Directora de *Papers d´Art*. Espais, Girona

1.

En la respuesta siguiente intentaré esbozar mi opinión sobre la cuestión de la bienalización del arte, de todos modos creo importante tener en cuenta que si bien conozco algunos de los proyectos que han tenido lugar y tienen lugar en Sevilla, mi opinión es la de una persona externa al contexto inmediato de la ciudad, aunque vinculada y preocupada por el trabajo en el sector.

Hace unos años con una amiga escribíamos sobre el tema de la bienalización del arte y la cultura contemporánea.[1] "(…) A lo largo de la última década del siglo pasado, su proliferación (de las bienales) las ha convertido en muchos casos en eventos repetitivos, si tenemos en cuenta que el formato es casi idéntico en cada convocatoria, que ha consagrado artistas y comisarios "bienalistas", en circuitos viciosos, a menudo de dudosos interés. De hecho, que los modelos se recreen en ellos mismos o sufran "desviaciones" no significa necesariamente una desautorización; aunque, muchas veces, ver el mismo tipo de propuestas o las mismas personas dando la vuelta al mundo a base de organizar bienales en diferentes ciudades del mundo puede llegar a ser como mínimo aburrido y muchas veces hace de las muestras eventos insignificantes".

Pienso que los planteamientos que se esbozan en este artículo continúan actualmente vigentes, incluso pienso, que están más reforzados por el panorama actual. Y desde este punto de vista creo que el modelo cultural de la bienal (cabe recordar que la más histórica, la bienal de Venecia, tiene en estos momentos más de medio siglo de existencia), como evento artístico y escaparate internacional de tendencias, responde a un espacio geopolítico y en consecuencia sociocultural distinto al que se dibuja en el mundo en general y en occidente en particular a principios del siglo XXI.

Por esta razón creo que la implantación de modelos caducos o al menos con necesidades claras de replantearse: intenciones, objetivos,…incluso las dimensiones, posiblemente, no va a tener como consecuencia inmediata la ansiada "presencia" en la escena internacional. Algunos ejemplos se pueden buscar en recientes eventos que han tenido lugar en otras ciudades del Estado español: Valencia, Barcelona,…por nombrar algunas.

Distinto es el tema en ciudades de países europeos que tienen una tradición, no sólo de exposición y divulgación (con eventos múltiples) sino de inversión y creación de modelos propios en otros aspectos del mundo artístico y cultural que, sí, las hacen presentes y en algunos casos claros referentes. Son países (Alemania, Holanda, Bélgica, Francia,…) que tienen desarrollados programas específicos y dedican importantes recursos a la formación, a la edición y a la investigación artística (las asignaturas pendientes en las políticas artísticas del Estado español).

Desde este punto de vista pienso que cada país tiene que, a partir de su realidad, de su contexto, crear sus propios modelos. A partir de este trabajo de base (poco espectacular y glamuroso) puede, que a medio y largo plazo el país, la ciudad y el medio sociocultural y artístico tenga un espacio de interés, primero en su propio contexto y posiblemente en el panorama internacional.

Creo sinceramente que reproducir modelos caducos en Sevilla o en cualquier otra ciudad periférica o central, puede a lo máximo llevar a un reconocimiento fugaz en los medios especializados (nacionales y con dificultad en los internacionales), sin dejar poso, ni sentido crítico, ni crear contexto. Dicho de una forma más metafórica, es un evento que puede actuar como una tormenta de verano, muy intensa en un breve espacio de tiempo pero después, una vez haya amainado, no dejará el terreno abonado y fértil, sólo removido.

2…

3…

4…

1 El original de este fragmento que he traducido del catalán, se publicó en el articulo "Berlín i d'altres biennals 2001: una odisea de beinnals" de Teresa Grandas i Carme Ortiz, publicado en la revista PAPERS D'ART. ESPAIS. Centre d'Art Contemporani· 2n 3r trimestre 2001. Núm.80, pp.98-99 donde reflexionábamos sobre el fenómeno sociológico de la bienalización de los circuitos artísticos y sus consecuencias.

Jesús Palomino

Artista

1.

No creo que lo problemático sea la cuestión del modelo Bienal, ya que este tipo de modelo de gestión se puede ampliar hasta márgenes muy amplios y convertirse en un instrumento creativo y generador de cultura muy versátil. Quiero decir con esto que quizás el problema es más bien la manera en que se gestione la convocatoria llamada "Bienal". Una Bienal no es un modelo rígido prefijado que garantice éxito y sentido por sí mismo. Depende más bien de cómo se oriente, qué prioridades considere como objetivo y cómo se gestione y se haga realidad de cara al público que participe en ella.

2.

Si consideramos una Bienal como una convocatoria que ocurre cada dos años y que intenta convocar los proyectos y propuestas de artistas que desarrollan sus intereses dentro del arte contemporáneo y que la selección de estos artistas es llevada a cabo por un especialista o grupo de expertos con criterio crítico contrastado, que por medio de este evento intenta presentar el arte último de mayor interés y significación dentro del panorama internacional, creo que el instrumento Bienal tiene perfecta vigencia, siempre en la medida que permanezca abierto a una gestión creativa. Habría que analizar las diferentes bienales que se organizan en el mundo (Sidney, São Paulo, Venecia, Estambul, Pancevo, etc.) para ver cómo han ido adaptándose a una gestión que les permita seguir generando interés crítico, humano y cultural. En fin habría que ver si aparte de generar y sostener lo que yo llamo el "TURISMO ARTÍSTICO VERANIEGO" las bienales y sus gestores han podido mantener de manera interesante la idea de evento cultural en torno a la EXPERIENCIA COMPARTIDA DE ARTE.

3.

Que la convocatoria de Sevilla tenga como título "INTERNACIONAL" no garantiza que la Bienal vaya a convertir la ciudad en un lugar cosmopolita. (El modelo Bienal intenta favorecer y generar el cosmopolitismo.) Lo que sí creo que la Bienal de Sevilla debería haber procurado, y creo que por el momento no ha tenido en cuenta, es un acercamiento más claro con los agentes culturales locales, con sus protagonistas y con los propios ciudadanos. Quizás esto que apunto sea el punto flaco de esta convocatoria para Sevilla teniendo en cuenta la idiosincrasia tan particular de la ciudad. Imagino que no es nada fácil organizar un evento de este tipo en Sevilla y tampoco quiero que mi reflexión pueda ser leída como desconsiderada o no respetuosa con respecto a la Bienal y sus responsables, pero pregunto muy directamente: ¿No puede ser considerada de una desproporción suicida e irresponsable la convocatoria de una Bienal de Arte Contemporáneo sin haber preparado mínimamente a los ciudadanos y a los agentes culturales de la ciudad donde se va a llevar a cabo el evento, teniendo en cuenta el bajo interés y conocimiento que Sevilla demuestra hacia el arte contemporáneo? Esta falta de diálogo que debería haber sido propiciado por los responsables del evento marca de nuevo una línea divisoria muy clara entre PÚBLICO y GESTORES y, sin ánimo subversivo alguno, lo considero un grave defecto de enfoque. Siendo tan habitual un tipo de gestión cultural en el que la pareja PÚBLICO/GESTORES están en clara situación de divorcio por falta de diálogo, parece normalmente aceptado como válido y no criticable la gestión y el modelo ideológico que intuyo sostiene la convocatoria sevillana. ¿Quién finalmente saldrá beneficiado de este evento que está a punto de inaugurarse? ¿El público o los gestores? Lo podremos analizar y evaluar una vez haya acabado.

4.

Tengo que preguntar: ¿Cuál es la comunidad que "soporta" el evento? Yo no sé cuál es. Si a lo que se refiere la pregunta es que si la ciudad de Sevilla y su entorno van a beneficiarse culturalmente del evento podría decir que NO MUCHO teniendo en cuenta el bajo nivel de preparación del público de la ciudad con respecto al arte contemporáneo. Pero los gestores de la Bienal conociendo esto no han hecho bien su trabajo como responsables de su propuesta. Creo, que básicamente "la comunidad que soporta" la Bienal se reduce al grupo de organizadores, grupos de apoyo, *sponsors* privados y públicos, y alguien más que esté "DENTRO" del evento. Con lo cual podría concluir que una vez más el gran esfuerzo humano, de gestión y financiero que ha sido realizado por parte de un grupo de profesionales de prestigio internacional y contrastado criterio artístico podría ser considerado como una nueva OPORTUNIDAD PERDIDA para haber inyectado a la necesitada ciudad de Sevilla de una más clara y genuina experiencia cultural. ¡Ojalá esta predicción sea totalmente errónea!

José Miguel Pereñíguez

Artista plástico

1./2.

Es un modelo aparentemente más cercano a las exposiciones internacionales del XIX que al espíritu de las bienales y documentas clásicas de los 60-70. Los responsables artísticos se esfuerzan por deslumbrar a los nativos con una muestra apabullante de *ingenios*, no tanto por crear una interlocución crítica con (o desde) la ciudad. Los *sponsors* por su parte han concebido algo a medio camino entre el parque temático y el congreso de alto *standing*. Estamos inmersos en ese proceso de trivialización, lo que señala cierta "vigencia", aunque imagino -tampoco estoy muy al tanto- que, dentro del circuito de bienales, habrá algunas preocupadas por llevar a cabo un trabajo mejor urdido y más serio, ya sea conceptualmente o en relación al lugar.

3.

Hay que decir al respecto que Sevilla no se hace presente a través de la BIACS como *escena*, sino simplemente como *sede*. Eso quiere decir que la precariedad de la iniciativa artística pública, antes que un *handicap*, parece la condición idónea para el evento tal y como está planteado. En una escena mejor articulada hubiese sido más complejo el encaje, digamos, literal y acrítico del proyecto.

Personalmente no estoy muy seguro de qué cuota de acción pública es precisa en una escena saludable. Pero pienso que si se pide la colaboración de estas instituciones en un evento como la BIACS, debería haber un criterio más afinado y exigente a la hora de movilizar esos recursos que luego resultan tan opacos fuera de la lógica del *acontecimiento*.

4.

Dado que la movilización del capital creativo de la ciudad ha sido escasa (nadie lo ha pedido tampoco), eso lo dirá con mayor precisión el balance de cuentas. De todas formas, creo que es difícil que una bienal de este tipo aporte algo verdaderamente significativo a la ciudad (en todos los sentidos), si no se termina afianzando en el calendario. Tampoco se puede esperar demasiado de una primera edición.

El punto que denota más pereza intelectual en la concepción artística de la bienal es su entendimiento, superficial y conformista, de la ciudad. Si se parte de la estampa tópica ("ciudad preciosa, religiosa, amante del flamenco, la música y el baile", dice literalmente el comisario), a modo de "marco incomparable", en lugar de rastrear la complejidad, la disidencia, la ambigüedad o la contradicción que encierra el lugar, mal empezamos. Lo penoso es que esa visión epidérmica sea asimilada a su vez por la sociedad civil, de forma que se termina confiando siempre a acontecimientos tan vanos y evanescentes como esta bienal la tarea que se descuida a diario (no hay más que pensar en los precedentes del 29 y el 92). Así las cosas el ciudadano de Sevilla está a un paso de no ser ni público, ni turista, sino el figurante que aporta color local a la representación.

Ángel Luis Pérez Villén

Crítico de arte

1.

El fenómeno de las nuevas bienales surge asociado al interés por situar el foco de atención de la comunidad artística sobre la ciudad que las convoca. Sin embargo, esta relación que podría aprovecharse para dinamizar la situación creativa local tiende por lo general a convertir la ciudad en escaparate global donde vienen a exponerse los valores artísticos que rigen en el contexto internacional. Por esta razón son muy pocas las convocatorias que mantienen un nivel de singularidad que las diferencie del resto y menos aún las que rentabilizan el espacio cultural donde se inscriben.

2.

A excepción de las que se plantean la itinerancia de la sede en las sucesivas convocatorias y de las que maclan su proyecto con un contexto determinado (geográfico, cultural, etc.) la tónica es vertebrar el discurso argumental en torno a temáticas que conciernen a la experiencia globalizada de la creación contemporánea. Por otra parte la propia celebración de la bienal suele tender al modelo espectacular, megalómano y absorbente que termina fatigando al público por aturdimiento. Esta concentración, en el espacio y en el tiempo, de una amplia oferta expositiva y de actividades paralelas convierte las bienales en una carrera de obstáculos difícil de asimilar.

3.

El dinero público andaluz destinado al arte contemporáneo es casi testimonial, además de insuficiente, para abordar una política que siente las bases de una nueva situación en la que el acceso a la cultura visual -tanto para los creadores como para el público- quede garantizado. Así viene siendo desde hace años, creándose una desigualdad manifiesta entre Andalucía y el resto de las comunidades españolas. El caso de Sevilla -incluso como cabecera territorial andaluza- no escapa de esta realidad tan precaria.

Que una serie de instituciones oficiales -además de entidades y empresas privadas- se involucren en la celebración de una bienal en Sevilla es de agradecer. Pero este compromiso coyuntural con una actividad específica no debería eximir a los patrocinadores de la bienal de su responsabilidad a la hora de replantearse el apoyo sincrónico -día a día, fuera del evento de la bienal- que en nuestra comunidad necesitan las manifestaciones artísticas contemporáneas.

4.

Sería deseable que así fuese aunque no siempre ocurre. En el caso de la que se celebra en Sevilla debería revertir en la ciudad en el equilibrio necesario entre tradición y modernidad que hasta el momento bascula sobre la primera. Que las instituciones -públicas y privadas- que participan en el proyecto mantuviesen su compromiso con el arte contemporáneo más allá de la celebración de la bienal, patrocinando otro tipo de iniciativas que redundasen en el ámbito más inmediato. Que la comunidad artística local (sevillana, andaluza) se pudiese involucrar en el contraste de su trabajo con el de otros creadores foráneos para asegurar la comunicación (difusión) recíproca de su obra. Que el público asistente que lo desease -mediante visitas guiadas, material didáctico, talleres, etc.- pudiese profundizar en el disfrute y el análisis de lo que acontece en la bienal.

Alejandro del Pino Velasco

Periodista y editor web

1.

Las bienales representan una materialización del modelo cultural imperante, no su inversión. Un modelo basado, entre otras cosas, en la espectacularización, la vinculación al sector turístico (como fuente de riqueza económica) y, a nivel formal, en la aceptación de una trasgresión institucionalizada tan excesiva como inocua ("perro ladrador, poco mordedor"). Por ello, me parece ingenuo esperar que las bienales sean una plataforma propicia para poner en marcha procesos de transformación social y cultural. En ese sentido, las nuevas bienales siguen teniendo, valga la redundancia, sentido y vigencia, ya que funcionan (igual que otros macroeventos como el Fórum de Barcelona) como mecanismos de legitimación y celebración del modelo cultural capitalista dominante.

2.

Se podría argumentar que, parafraseando a Paul Eluard, hay otros modelos pero, en el fondo, están dentro de este modelo. Más allá de esta visión profundamente determinista (que comparto, pero sólo parcialmente), creo que desde una perspectiva posibilista (más reformista que revolucionaria) sí existen otros modelos de gestión de la producción cultural y artística. Modelos que apuestan por desarrollar procesos a largo plazo, más ramificados y horizontales (lejos del culto al "artista o comisario estrella" y de las tendencias megalómanas, tan fastuosas como efímeras) en los que se intenta implicar de una forma más directa y activa a la comunidad que lo "soporta".

3.

En primer lugar, me gustaría decir que esta pregunta está redactada, a mi juicio, de una forma demasiado tendenciosa. Tal y como está planteada, ya se está sugiriendo la respuesta "políticamente incorrecta" (o "transgresoramente correcta") que se debe dar. Más allá de esta objeción estilística, no creo que la función de las instituciones públicas en ciudades como Sevilla (alejadas de los circuitos culturales internacionales y con una escena artística pública escasamente -o torpemente- desarrollada y estructurada) sea promover macroeventos puntuales que no tienen en cuenta el contexto local. Y no porque esos macroeventos carezcan de interés en sí mismo (en sus programas pueden incluirse contenidos más o menos sugerentes), sino porque acaparan gran parte del presupuesto público que podría destinarse al desarrollo de la escena local y a la consolidación de una serie de microeventos más modestos pero con mayor continuidad en el tiempo e imbricación en su entorno territorial y cultural.

4.

Este tipo de eventos produce una satisfacción efímera y alimenta el ego de las localidades que los acogen. Por unos días, semanas o meses..., la ciudad puede sentirse protagonista de la actualidad cultural y artística internacional. Aunque la competencia cada vez es mayor y cualquier ciudad media occidental (u occidentalizada) aspira a tener sus propios "quince minutos" de gloria, sobre todo, si buena parte de sus ingresos derivan del sector servicios (en especial, del turismo). A veces, estas iniciativas generan mejoras de las infraestructuras o consiguen acabar con ciertas inercias burocráticas que alejan los espacios institucionales de la ciudadanía (por ejemplo, esta bienal puede propiciar la apertura definitiva de la entrada al Monasterio de la Cartuja por la llamada Puerta del Río, mucho más cercana al casco histórico de Sevilla). ¿Puede considerarse que esa satisfacción efímera y esas potenciales mejoras de las infraestructuras públicas compensan suficientemente los esfuerzos realizados?

Mª Inés Rodríguez

Curadora independiente

1.

No sé si las nuevas bienales se basan en un solo modelo cultural ya que cada una intenta proponer a su vez un nuevo "modelo" o variación de lo existente para intentar figurar e inscribirse en el mapa de los eventos internacionales. Algunas en la teoría pueden ser interesantes porque intentan crear nuevos espacios de trabajo desde otras perspectivas, como pudo ser Manifesta en sus comienzos, pero que finalmente es recuperada por el sistema y se convierte en un evento más, como pudimos ver en la edición de San Sebastián. Las bienales con mayor trayectoria muestran signos de fatiga ya que se han convertido en verdaderas instituciones (como puede ser São Paulo) o carecen de medios suficientes y están sometidas a presiones políticas (como La Habana).

También proliferan otros "eventos" llamados bienales que sólo son intentos por tratar de situar una ciudad en un mapa cultural pero que a pesar de los esfuerzos son tan sólo estrategias de comunicación (privadas o públicas o una mezcla de las dos) con enormes presupuestos para difusión y relaciones públicas y una ínfima parte para producción y presupuesto para los artistas.

Otro fenómeno que se reproduce a grandes velocidades son los infinitos foros y discusiones acerca del fenómeno de bienalización: en ferias de arte, en bienales por supuesto, en reuniones de asociaciones de curadores o de críticos de arte, etc. Esperemos que esas reflexiones y discusiones vayan un poco más allá de los lugares comunes y generen otro tipo de estrategias y formas de trabajo.
Sevilla, como tantas otras ciudades periféricas, cuenta con una escena artística importante que probablemente no tenga tanta visibilidad como debería pero que genera espacios independientes y de reflexión así como micro eventos que pueden llegar a ser más pertinentes que una bienal.

Juan Antonio Rodríguez Tous

Profesor titular de Filosofía Contemporánea,
Universitat Pompeu Fabra

1.
NO

2.
SÍ

3.
NO

4.
NO

Yolanda Romero

Directora del Centro José Guerrero, Granada

1.
Es indudable que, en la actualidad, la proliferación de bienales responde, más que a fines culturales, a otros intereses muy diversos de índole política, económica o comercial. Envueltos por grandes operaciones de *marketing* estos productos se entregan a un público indiferenciado, que no termina de digerirlos, pero que cumple con uno de los principales objetivos del "evento": captar una gran audiencia y conseguir la atención de los medios de comunicación. Desde este punto de vista, suelen cumplir sus objetivos, y por lo tanto podríamos concluir que seguirán teniendo vigencia, aunque desde un punto de vista cultural muchos de ellos sean irrelevantes.

Pero no hay que ser ingenuos porque estas circunstancias afectan, en mayor o menor grado, no solo a las bienales, sino también al museo y al mundo del arte en general.

2.
Creo que junto a acontecimientos de este tipo que terminan promocionando una cultura homogénea, espectacular, tópica… ha habido otros intentos de realizar un trabajo serio y fundamentado y que sí han demostrado ser eficaces para las estructuras artísticas. Es indudable que algunas ediciones de la Documenta de

Kassel, entre ellas alguna dirigida por el propio H. Szeemann, han marcado y abierto nuevas perspectivas para la escena artística e incluso siguen constituyendo hoy un punto de referencia (como la Documenta X). También la Manifesta responde a otros objetivos y a otros modos de trabajo, no tan vinculados a la figura todopoderosa del comisario estrella, que pretenden rastrear prácticas artísticas críticas y vinculadas a los contextos donde se desarrollan. Otra cosa es que lo consigan o no. No obstante, es muy difícil que, a pesar de que los comisarios planteen un buen proyecto, estos escapen a una instrumentalización por parte de sus promotores.

3.

Desde la administración sería mucho más eficaz, en mi opinión, aunque seguramente menos visible, desarrollar programas y estructuras a largo plazo, dotarlos de estabilidad y autonomía, invertir en programas educativos y formativos que terminen creando un tejido artístico real… En definitiva, entender la cultura como un servicio público en su sentido más amplio y verdadero. Pero es evidente que en nuestro país los programas culturales están sujetos a una gran precariedad de medios, a una inestabilidad permanente y en muchos casos expuestos a una clara instrumentalización política.

Contestando a la segunda parte de la pregunta, me gustaría señalar que una de las estrategias de estos acontecimientos artísticos es primero, hacer tabula rasa de lo existente para seguidamente justificar la necesidad de su propia existencia. No comparto que en Sevilla no exista una escena artística previa de interés y proyectos públicos que intentan establecer otras líneas de trabajo… Quiero recordar la actividad que la Fundación Luis Cernuda realizó en su momento o la que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo pretende desarrollar ahora convirtiendo este lugar en un espacio abierto a la cultura contemporánea; incluso, en el ámbito privado el programa de becas, ayudas a la producción y promoción de jóvenes artistas, desarrollado por Caja San Fernando, es de gran interés… Asumiendo, por supuesto, que todo es manifiestamente mejorable y que es difícil no incurrir en contradicciones. Por otra parte, dudo que este tipo de proyectos contribuyan a la pretendida internacionalización de nuestros artistas. Ni el *Royal Tryp*, ni *Big Sur,* ni el costeadísimo programa del SEACEX lo han conseguido porque realmente son otros los problemas que afectan al sector artístico y no pueden resolverse con acciones puntuales, que finalmente perjudican más que ayudan.

4.

Si se confirma que en el caso concreto de la BIACS la inversión privada ha sido muy importante, si el resultado final se concreta en unos buenos índices de audiencia, en un importante impacto mediático y en un revulsivo económico temporal para la ciudad, parte de "la comunidad" se sentirá recompensada. ¿Y el resto? El resto, no importa…

Gabriel Villota Toyos

Profesor de Comunicación Audiovisual, Universidad del País Vasco

1.

En mi opinión el modelo cultural en que se fundamentan las actuales bienales está del todo inscrito en una lógica productiva que entiende la cultura, y de modo específico en este caso el arte, como mera industria vinculada a las actuales tendencias económicas basadas en el ocio, el entretenimiento, la espectacularización y el turismo; igualmente se trata de un modelo que responde básicamente a la lógica económica y social de lo que se ha venido a llamar globalización, o desarrollo de una tercera fase del capitalismo que desplaza la producción de objetos y bienes materiales a las áreas del planeta menos favorecidas, y concentra en las que nosotros vivimos (el llamado "mundo desarrollado") actividades económicas fundamentadas en el lenguaje (Virno), por lo que el arte y la cultura funcionan en ellas cada vez más como motores económicos. Aquí no habría por tanto lugar para hablar de "excepcionalidad cultural", sino de pura lógica industrial. En este sentido es en el que creo que estas bienales tienen total vigencia, en tanto que responden perfectamente a este modelo económico; otra cosa bien distinta es que yo crea que este debiera ser su cometido, y que éste debiera ser igualmente el orden económico en que debiera entenderse la cultura.

2.

Los otros modelos de producción y difusión del arte contemporáneo son los clásicos: el Museo y el Centro de Arte Contemporáneo, además de las ferias y las galerías. Dejando al margen éstas por su carácter eminentemente comercial, de los primeros cabría decir que hay tantos modelos como centros, por lo que es difícil establecer una pauta general (en un arco que va de la mera espectacularidad del Guggenheim bilbaíno, al intento de articulación de redes discursivas y sociales del Macba, en Barcelona). En todo caso parece evidente que, al margen de su menor incidencia o visibilidad en términos públicos (aunque habría que discutir sobre si el hecho de aparecer en los medios de comunicación constituye en sí mismo un acto público, en el sentido tradicional del término), la labor que a medio plazo desarrolla un Centro de Arte Contemporáneo al estilo de las Kunsthale alemanas, ciertos centros franceses, o el mismo Arteleku en San Sebastián, dan a la comunidad artística unos frutos mucho más sólidos, y terminan en este sentido siendo mucho más rentables socialmente.

3.

No conozco el caso sevillano más que de referencias, pero mucho me temo que no es en este sentido muy diferente de la mayoría de los casos españoles: en ese sentido la "escena artística desestructurada", que caracteriza al conjunto de la escena artística española, requiere evidentemente otro tipo de medidas más vinculadas a modelos como los citados anteriormente, que generen algún tipo de tejido en la ciudad y entre las ciudades, que no estos "macroeventos" que, pasados los fuegos de artificio, no dejan nada ni a los ciudadanos ni a los artistas.

4.

Creo que en la anterior respuesta está ya reflejada mi opinión a este respecto. Y sólo hace falta remitirse al caso reciente de la Bienal de Valencia, o a la escasa incidencia en la comunidad artística local de la Manifesta en San Sebastián, para ver cómo lo que estos eventos devuelven a la comunidad es bien poco.